205

RAD

JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE

ZNANOSTI I UMJETNOSTI

KNJIGA 258 UMJETNIČKOGA RAZREDA 2

U ZAGREBU 1937

21646

RAD

JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE
ZNANOSTI I UMJETNOSTI

KNJIGA 258
UMJETNIČKOGA RAZREDA 2

ZAGREB

MCMXXXVII

Tisak Zaklade Tiskare Narodnih Novina - Zagreb

SADRŽAJ

ARH. ĆIRIL M. IVEKOVIĆ:

Krstionica kod Stolne crkve sv. Stošije u Zadru i vrijeme građenja njezina i crkve sv. Donata 1

DR. DOROTEJA WESTPHAL:

Malo poznata slikarska djela XIV do XVIII stoljeća u Dalmaciji 15

KRSTIONICA KOD STOLNE CRKVE SV. STOŠIJE U ZADRU I VRIJEME GRAĐENJA NJEZINA I CRKVE SV. DONATA

NAPISAO REDOVNI PRAVI ČLAN
ARH. ĆIRIL M. IVEKOVIĆ

Primljeno u sjednici umjetničkog razreda Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti 18 listopada 1933

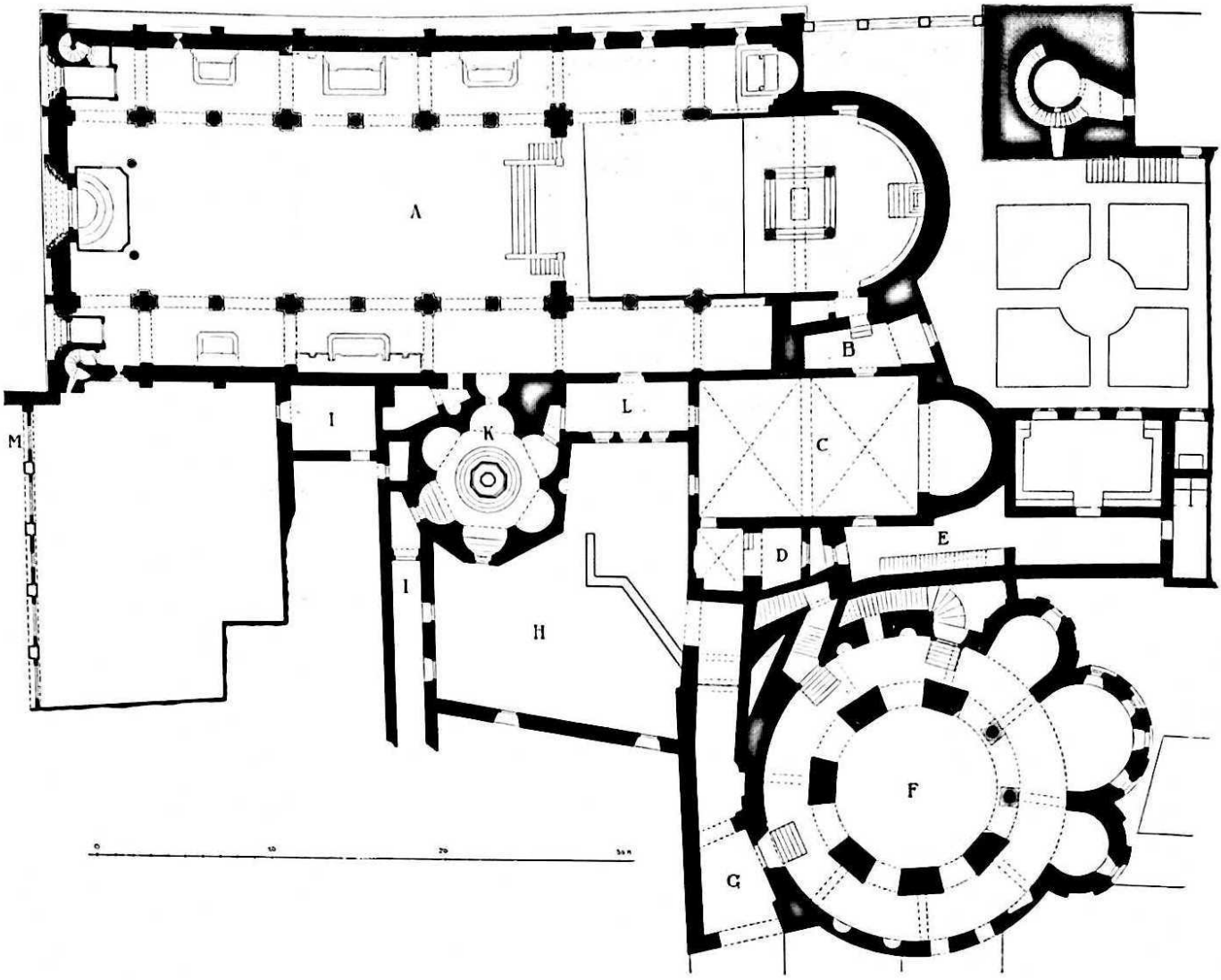
Akademik Ćiril M. Iveković predao je Akademiji svoju radnju: »Krstionica i crkva svetoga Donata, sada muzeja, kod Stolne crkve sv. Stošije (Anastasije) u Zadru« još na početku kolovoza 1933. Nenadana njegova smrt, sredinom istoga mjeseca, nije mu dala, da svoju radnju potpuno spremi za tisak. Umjetnički razred Jugoslavenske akademije povjerio je meni, da to izvršim. Pri tome sam morao u prvom redu nacrte uskladiti, a donekle ih i prevesti u oblik podesan za reprodukciju. Uz to sam unio i neke crteže i navode iz literature, koji s jedne strane dokazuju arhitektonsku srodnost sa bizantinskim spomenicima iz sredine šestoga vijeka, a s druge potkrepljuju i potvrđuju autorovu tezu o vremenu građenja krstionice i crkve sv. Donata. Nešto je promijenjen naslov, da jasnije označi sadržaj radnje.

ARH. M. PILAR

Zadar je jedno od najstarijih poznatih naselja u Dalmaciji, spominje se već godine 384 pr. Isusa (1). Građen je na sjeverozapadnoj polovini 3.5 km dugog, a samo kojih 600 m širokog poluotoka, što se protegao, od sjeverozapada prema jugoistoku, istosmjerno s isponima susjednoga kopna. Slični poluotoci, ostaci isplakane obale, nižu se prema jugoistoku sve do Biograda na moru, a na njima su mjesta Bibinje, Sukošan, Krmčina itd. Zadarski je poluotok prilično položit i ravan, nadmorska mu je visina od 10 do 20 metara, a od kopna ga dijele dva zatona, od kojih je sjeverozapadni oširok i dubok, pa od davnina služi za izvrsnu luku, dok je jugoistočni plitak i zadire samo nekoliko desetaka metara u kopno. Prema Zadarskom konalu, koji je ovdje nekih 7 kilometara širok, padaju obale poluotoka vrlo strmo, gdjegdje sunovratice u more; prema sjeveroistoku su položite i prelaze u usku, nisku i močvarnu prevlaku, koju malo veća plima zna i preplaviti. Preko te prevlake vode putovi sa kopna u Zadar i u veliko njegovo predgrađe, selo Arbanase, koje je na jugoistoku poluotoka nastalo od desetak arbanaskih obitelji iz okoline grada Skadra, što ih je nadbiskup zadarski Zmajević naselio najprije više Zemunika, a mletački providur Erizzo premjestio ovamo u 18 vijeku. Na krajnjem sjeverozapadnom kraju poluotoka stajao je »castellum«, a do njega odmah i forum kao čvorišta rimske »Jadere«, opasane čvrstim zidovima i zaštićene mnogim kulama, kako potvrđuju različni sačuvani natpisi. Kada Mlečani ustališe svoju vlast u Dalmaciji i Zadru, iskoristiše rimske obrambene naprave ili bar njihove temelje na svima stranama osim na jugoistočnoj, kamo proširiše grad i zaštitiše ga novim utvrdama i dosta širokim i dubokim jarkom, koji je od onda spajao luku i Zadarski konao.

Ozidani prostor grada Zadra bio je već u rimsko doba po dužini ispresijecan nagusto poređanim uskim ulicama, koje su u povećim razmacima križale poprečnice. Taj raspored ostao je do danas. Očito najvažnija bila je srednja uzdužna ulica, koja je prolazila gradom s kraja na kraj, a i označena je kao »via triumphalis« ostacima slavoluka na istočnom kraju njezinu (2).

Diljem toga uličnoga rasporeda nizale su se, bez sumnje, različne velike i reprezentativne zgrade, bilo rimske, bilo iz poznijih vremena. No sve, što nije bilo rimsko, malo je zanimalo novovjeke učenjake, koji su se bavili zadarskim spomenicima. Gdjekoji su i nestali; ali ima i danas još spomenika, koji svojim originalnim oblicima i osobitim načinom izgradnje izazivaju zanimanje i oštroumlje učenjaka. U takve pripadaju u prvome redu crkva sv. Donata (današnji Arheološki muzej) i krstionica Stolne crkve. Njihova je povijest potpuna tajna. Ali točnija istraživanja osnove, izgradnje i arhitektonskog oblika krstionice, pa uspoređivanje ove građevine sa

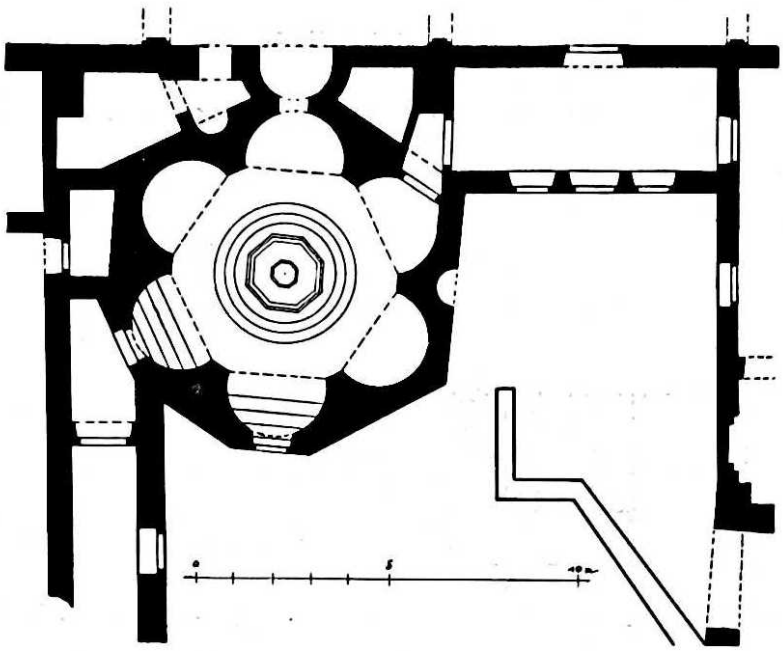


1. Položajni nacrt krstionice i okolnih zgrada. 1 : 400

sličnima, vremenski određenima, ukazuju mogućnost, da se doba njezina postanka uglavi točnije nego dosad i da posluži za datiranje osnutka crkve sv. Donata.

Piscu ovih redaka povjeren je bio poslije završetka popravaka crkve sv. Krševana (3) i opravak Stolne crkve sv. Stošije i njezine krstionice, a po prijedlozima i pod vrhovnim nadzorom Centralne komisije za uzdržavanje i proučavanje historičkih i umjetničkih spomenika u Beču. Radnje su se provodile od godine 1911 do početka svjetskoga rata godine 1914. Pri tome su objekti bili izmjereni, a detalji i tok radova potanko su bili nacrtani i ubilježeni u građevne dnevnike; načinjeni su brojni fotografski snimci. Sve su te bilješke i svi snimci spaseni ispred okupacije Talijana i ponajviše upotrebljeni u ovoj radnji.

Skupina zgrada, koje okružuju krstionicu, prikazana je u položajnom nacrtu na slici 1. Slovom A označena je crkva sv. Stošije, koja je postala na mjestu pređašnje crkve sv. Petra, srušene godine 1202, kada su Križari osvojili Zadar, a u priključku na uščuvanu njezinu polukružnu apsidu i uzgrednu prostoriju B, sada prolaz u sakristiju C. Ova je bila posvećena sv. Barbari i služi, u slučaju potrebe, i sada u svrhe bogoslužja. Uz sakristiju je prostorija D, iz koje se stubištem E ulazi u velike dvorane kapitula i knjižnice, a ove su bile vezane sa crkvom sv. Donata malenim, sada zazidanim vratima. U ovu rotundu, u kojoj se ističu tri apside na istočnoj strani, uvodi na drugoj strani predvorje G, iz kojega se istupa u malo dvorište H, gdje je krstionica K i kuda se prolazi u Stolnu crkvu i u sakristiju. Krstionica je opet povezana sa nad-

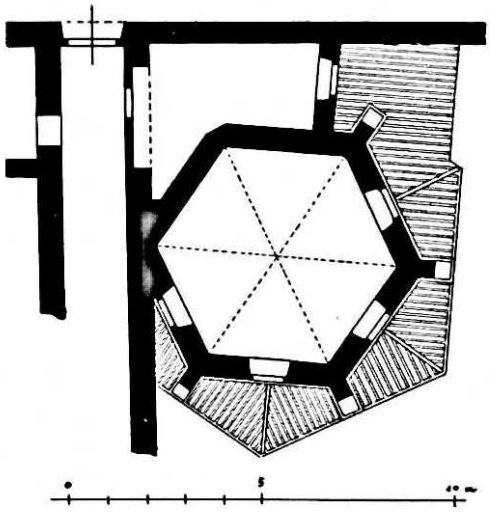


2. Tlocrt prizemlja krstionice. 1 : 200

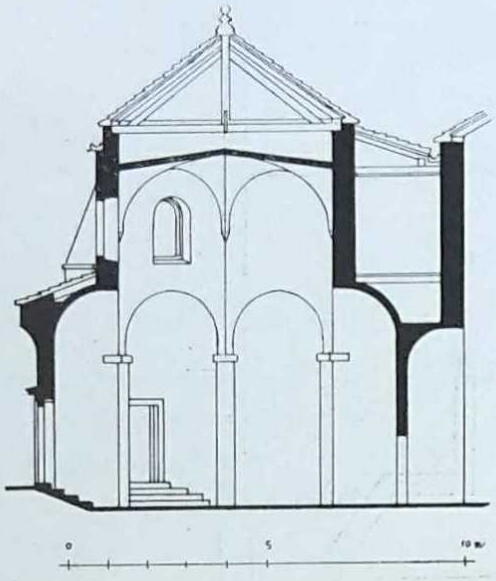
biskupskom palačom I i sa hodnikom L. Na protivnoj strani stoji Zmajevićevo malo sjemenište M, bolje poznato pod nazivom »ilirsko sjemenište« (u njemu su se odgajali pitomci glagoljaši), a koje uokviruje, sa Stolnom crkvom, mali trg nazvan »Piazza del duomo«.

Krstionica je po svoj prilici prvobitno bila zasnovana kao sasvim samostalna građevina, koja je tek kasnije spojena sa južnim brodom stare, po opisima trobrodne, bazilike sv. Petra. I sada je u vezi sa Stolnom crkvom kroz 0.70 široka a niska vrata; ona vode iz sjeverne krstioničke apside u 1.92 m široku udubinu, koja se otvara prema desnoj lađi crkve. Još kasnije nastadoše veze sa nadbiskupskom palačom i s predvorjem L i odovud sa sakristijom.

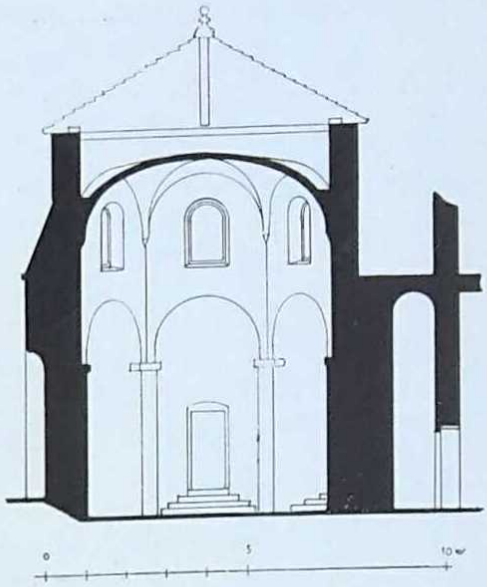
Zanimljivi tlocrt krstionice čine dva prilično pravilna šesterokutnika (slika 2). Njihove su stranice međusobno pomjerene za 30 stupnjeva, tako da izvanjski uglovi stoje prema sredinama unutrašnjih stranica i obratno. Izvanjske su stranice duge popr. 5.20 m, a promjer upisana kruga u unutrašnji šesterokut mjeri 5.36 m. Stranice toga šesterokuta duge su po 3.10 m. U trokutima nalaze se polukružne udubine, koje se u širinama između unutrašnjih stranica i izvanjskih kutova od 2.53 do 2.67 m otvaraju prema unutrašnjoj plohi šesterokutnika znatno je uvećavajući. Među po dvije susjedne udubine ostalo je samo po 0.44 m zida. U sredinama izvanjskih stranica bile su po 1.00 m široke, također polukružne udubine, koje su, osim dviju, kasnije zazidane. Nad ovim živo raščlanjenim tlocrtom sazdan je donji dio krstionice. »Apside« mnogo prinose prostornom dojmu unutrašnjosti svojom razmjerno velikom širinom i visinom. Završuju se sa polukupolama. Početak je tih polukupola označen 20 cm debelim neprofiliranim pločama, kojima su gornji rubovi 3.84 m nad pločnikom krstionice. Najviše točke polukružnica, kojima se apside završuju, jesu nad podom 8.66 m. Povrh njih omeđuju prostor krstionice ravne uspravne plohe, odgovarajući stranicama unutrašnjega šesterokutnika, a i te su zaobljene po-



3. Tlocrt krstionice u visini prozora. 1 : 200



4. Prosjek kroz krstionicu i apside. 1 : 200



5. Prosjek kroz krstionicu i potpornjake. 1 : 200

lukružno (slika 3). Od njih se odvaja šesterokrilni lepezasti svod, kojega se vrhovi počinju na pritesanim konsolicama u visini od 7.13, a vršci im se sastaju 9.02 m nad pločnikom u zgradi (slika 4 i 5). Kako visina od poda do vrha zaobljenih stranica mjeri 8.66 m, to uspon bačvastih svodova, od čijih je dijelova sastavljen lepezasti svod, iznosi 0.36 m na razmak otprilike od 2.70 m. U četiri od spomenutih gornjih stijena otvaraju se prema dvorištu 0.80 m široki a 1.40 m visoki, kamenom uokvireni i polukružno zasvedeni prozori, kojih su pragovi 0.90 m viši od najviše točke apsida. U druge dvije stijene prozorni su otvori zazidani. No prvotni oblik prozora morao je biti uži i dulji, što se može suditi po fotografijama, na kojima su vidljivi gornji lukovi njihovi, netaknuti onda, kada su se mijenjali prozori (slika 6 i 7).

Izvana označivali su prijelaz od šireg donjeg na uži gornji dio krstionice krovovi od žljebnjaka, s nagibom nešto prisiljenim i nejednakim; oni se počinju na visini od popr. 5.50 m nad unutrašnjim podom (slika 8 i 9). Izvanjske udubine sežu gotovo do pod rub tih krovova. Ravno nad njima, iz sredina stranica, izdigli su se prema uglovima gornjega dijela krstionice potpornjaci 0.55 m debeli do visine od 6.18 m nad unutrašnjim podom, završeni sa kosinama, kojima vrhovi dopiru jedva nešto naviše od početaka glavnoga svoda. Svakako zanimljiva i karakteristična pojedinost ove gradnje. Izvanjski 0.52 m jaki zidovi gornjega dijela krstionice dizali su se sprvine do visine od 2.50 m iznad lukova unutrašnjih apsida i bili su izravnani 20 cm debelim kamenim pojasom, užlijebljenim, da može primati kišnicu sa čunjastog krova, pokrivenog žljebnjacima. Vodu je odbacivao daleko od zgrade kameni žlijeb, položen na južni nadozidani potpornjak (slika 10). Ali to je očito kasnija uredba, jer se ostatak starijeg odvoda pronašao u dnu istočnoga potpornjaka, odakle je, po svoj prilici, išao do bližnje otpadne cijevi, koja je slazila sa pobočne crkvene lađe (slika 11). Gornji 0.50 m visoki nastavak izvanjskih zidova

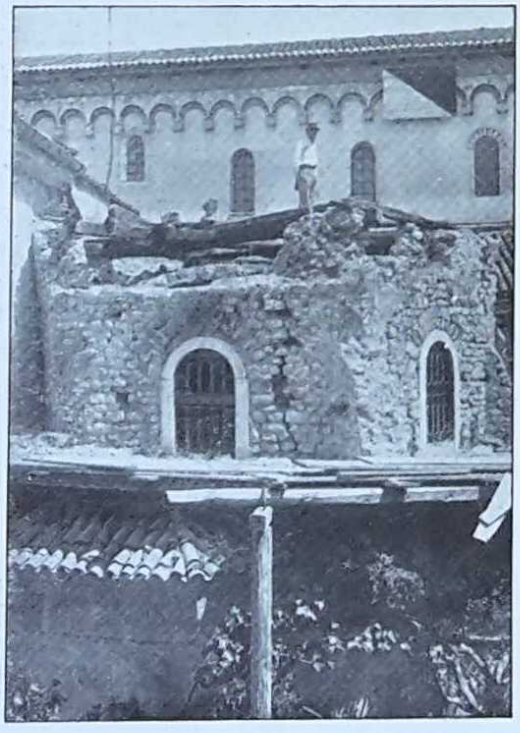
6. Začetak lepezastoga svoda u krstionici. Luk nad prozorom.

kasnija je radnja, što se lako poznalo po slabijoj kakvoći ziđa.

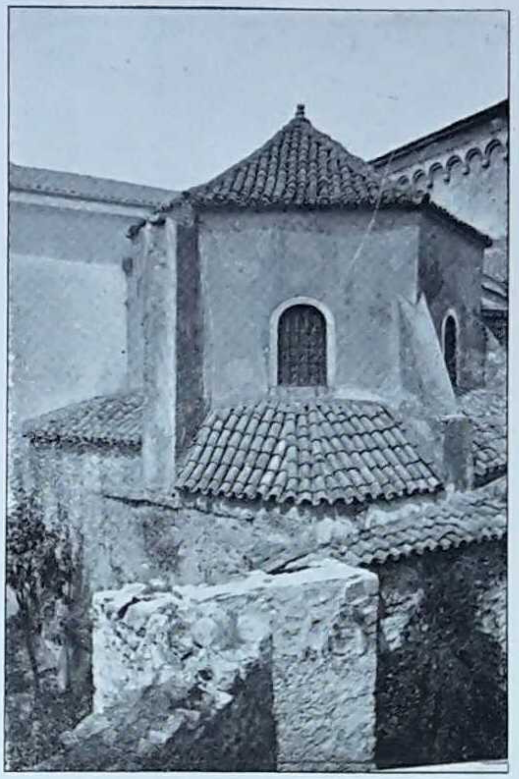
Još valja spomenuti, da su nad lukovima unutrašnjih apsida a pod prozornim pragovima bile položene unaokolo na zidove gornjeg dijela 10 cm debele kamene ploče sa uklesanim 4 cm dubokim a 8 cm širokim žljebovima, u kojima su valjada ležale drvene grede kao spojni ključevi. Njih je potpuno nestalo.

Kao što ovaj konstrukcioni detalj tako ukazuju i druge građevinske pojedinosti na građevnu tradiciju, kakva je postojala u Bizantu i u Ravenni početkom šestoga stoljeća. Tako: zidovi zgrade građeni su od neobrađena, no brižno birana kamena malih dimenzija, spojena izvrsnim vapnenim mazom, koji se održao tvrd i neistrošen do danas. Neočekivano malo upotrebljene su opeke, ponajviše za lukove i u svodovima. Bilo ih je 3—5 cm debelih i do 25 cm dugih, ali i 5—8 cm debelih a 40—60 cm dugih. Nikakov biljeg ni znak nije se pronašao na viđenim i pretraženim opekama.

Najzanimljiviji građevni sastav pokazuju svodovi nad apsidama i lepezasti svod nad srednjim dijelom krstionice. Lukovi apsida, koji nose gornje zidove, izvedeni su od niza manjih, a pri dnu većih opeka, dok su im petice, kao i kod polukupola, od gradiva, kakvo je služilo i za ostalo ziđe, samo bolje probrana i nešto pritesana (slika 12). No svodovi sami liveni su ili zbijeni kao



7. Gornji dio krstionice s južne strane, poslije skidanja žbuke.



8. Gornji dio krstionice s južne strane, još ožbukan

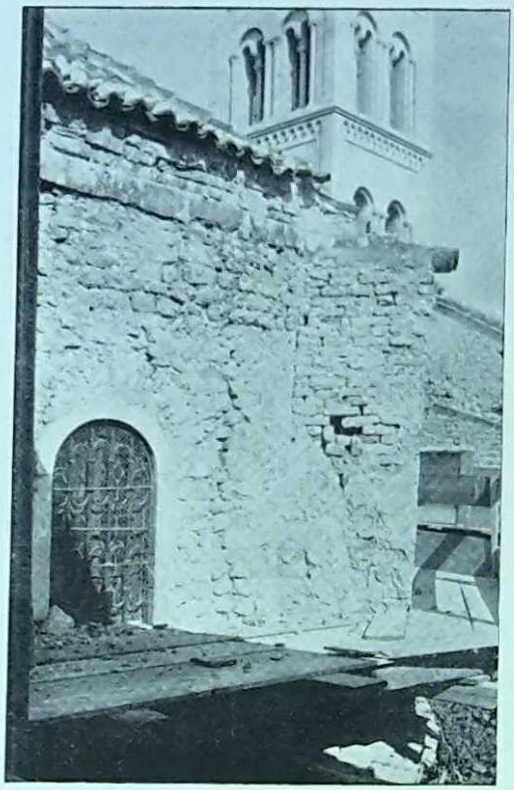
kod naših betonskih radnja. To jest: sitni komadi šupljikave i lagane »sedre« (tufa) — kakva se nalazi na pragovima naših kraških rijeka — a mogla se vaditi iz obližnje Zrmanje ili Krke, pomno složeni na oblučila, bili su zaliveni vapnenom žbukom, koja se je i ovdje pokazala kao izvrsno vezivo (slika 13). Još valja istaći, da lepezasti svod nije nikako bio povezan s okolnim stijenama, već što su mu petice stajale na šest potpornih kamenova, pritesanih prema potrebi i čvrsto ugrađenih u uglove gornjeg dijela krstionice. Na rimsko porijeklo ovih većih i pravilnijih komada gradiva upućuje dobro sačuvani dio natpisa na jednoj od tih konsolica, koji glasi: DIVAE FAU[STINAE] (slika 14). Iako su platna tih svodova debela jedva 15 cm, a rijetko gdje do 20 cm, ipak su se održala besprijekorno, zahvaljujući odličnim svojstvima upotrebljene žbuke. Jasno je, da su graditelji krstionice naročito pazili na valjanost veziva, a mogli su je polučiti paleći vapno od čistoga vapnenca ili čak i od mramora, što su ga bez sumnje nalazili u ruševinama rimskih građevina, i gaseći ga potpuno slatkom, nipošto »bočastom« vodom.

Značajna je i konstrukcija krovišta krstionice. Dok su na rimskim i ranijim bizantinskim kupolama pokrovi ležali neposredno na svodovima, to su krovišta — najranije na rotundi sv. Geor-

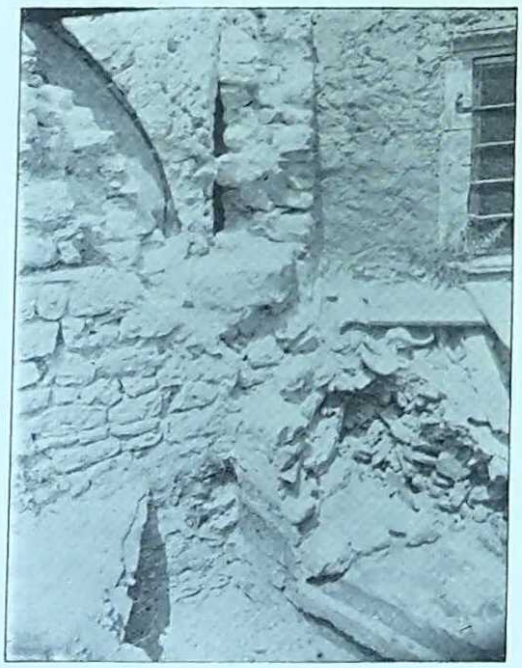
9. Krstionica s istoka.

gija u Solunu pa i na kasnijim ravenatskim zgradama i na ovoj krstionici, a još kasnije i na kapeli Karla Velikoga u Aachenu — sasvim samostalna i odijeljena od svodova.

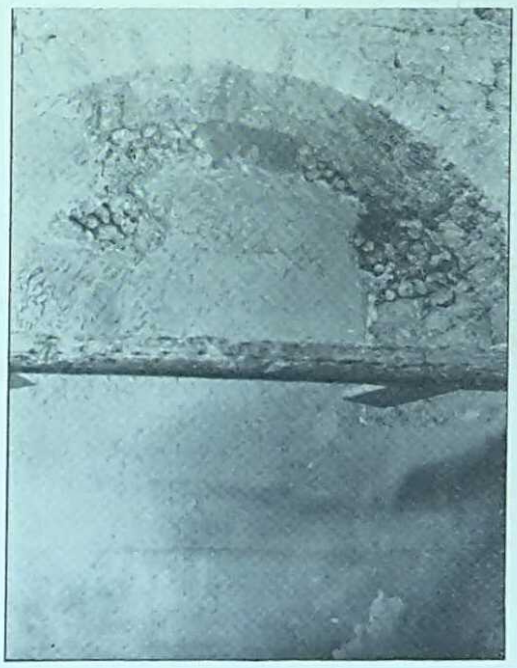
Gornji dio izvana i unutrašnjost krstionice bili su ožbukani (slika 8, 9 i 15). Unutrašnja žbuka bila je u dva sloja: donja 5—15 mm debela, bijela, čvrsta, zaglađena i obijeljena, a gornja žuta, slaba i trošna, nabacana valjada pri preuređivanju prozorâ. Nisu pronađeni nikakvi tragovi slikanja ili drukčijeg uresa. Dakako, moglo ih je i nestati pri popravcima, od kojih su neki znatniji i zabi-



10. Južna strana krstionice sa nadozidanim potpornjakom.

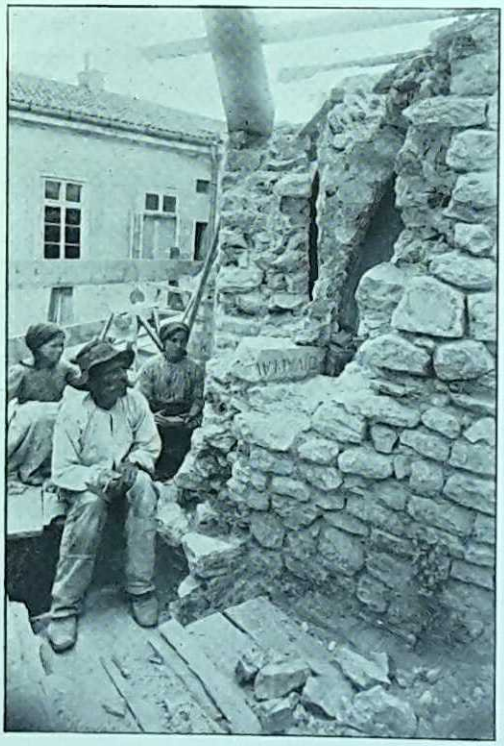


11. Raniji odvodni žlijeb za kišnicu.



12. Luk nad jednom apsidom krstionice.

13. Pogled na gornju površinu lepezastoga svoda.

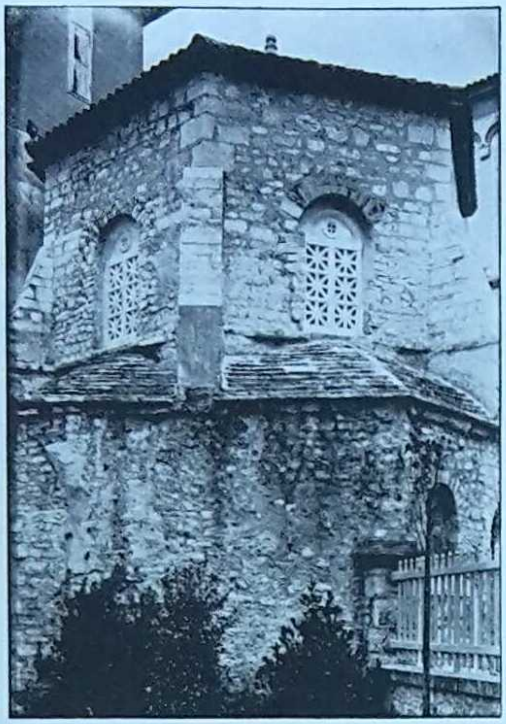


14. Potporni kamen lepezastoga svoda sa rimskim natpisom.

15. Unutrašnjost krstionice prije opravka.

lježeni. Tako je nadbiskup Valerese (1450 do 1495) otvorio nova vrata u malo dvorište H i u hodnik nadbiskupske palače davši im arhitektonski urešene dovratnike i svoj grb. Od njega će biti i nadozid na »tamburu« krstionice. Znatne preinake izvršile su se za nadbiskupa Florija (1642—1656), kada je prekopana cijela krstionica, a da bi se mogli pokopati u nju on i njegovi, i kada su postavljeni novi oltari. Sve je to opet nestalo za velikog popravljanja u početku devetnaestoga vijeka.

Zadaća restauracije od godine 1911—1914 bila



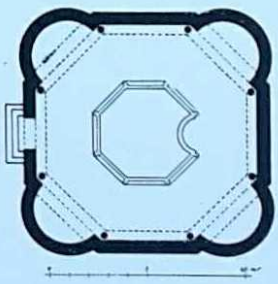
16. Spoljašnost zadarske krstionice s juga. Iz god. 1935.

je, prema modernom shvaćanju, učvrstiti i osigurati gradnju od nepogoda, ali, po mogućnosti, i uščuvati nađeno stanje. Uglavnom je to i uspjelo, sve dok svjetski rat i talijanska okupacija Zadra ne prekidoše potpuni završetak poslova i time spriječiše namjeru piščevu, da iskopom u krstionici i u njezinoj bližoj okolini potraži možda jasnije tragove o porijeklu osnove i o vremenu gradnje njezine. Nije nam poznato, jesu li što Talijani istraživali u tom pravcu, ali vidimo po snimci (slika 16), da su držali potrebnim uspostaviti stariji oblik prozora i zatvoriti ih transenama, a i polukupole apsida pokriti krovićima od kamenih ploča.

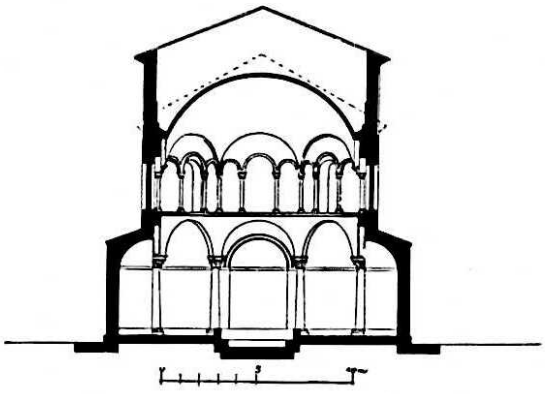
Kako već spomenusmo, nemamo nikakvih podataka o vremenu, kada je nastala zadarska krstionica, a ni u predajama nije ostao nikakav trag o tome. Bianchi (4) spominje, da je to gradnja veoma stara, a Sabalich (5) kaže, da je sagrađena u IV vijeku. Jackson (6) u svom hronološkom pregledu glavnijih dalmatinskih građevnih spomenika meće je, s njezinim dalmatinskim srodnicama, u IX—XI, a sv. Donata u deveti vijek. Mothes (7) je, po vremenu postanka, uže povezuje sa rotundom sv. Donata, no uzima, da je ovu gradio sam sv. Donat na početku IX vijeka. To bi bilo prema tradiciji, što ju je usvojio i Bulić (8), da je, treći toga imena biskup zadarski, koji je sa mletačkim duždem Beatom, godine 804, boravio kod cara Nikifora u Carigradu, a zatim sa knezom Pavlom zadarskim kod cara Karla Velikoga u Diedenhofenu (Thionville), sagradio po uzoru dvorske kapele u Aachenu crkvu sv. Trojice u Zadru (kasnijeg sv. Donata), pošto je vidio i sv. Sofiju u Carigradu i sv. Vitala u Ravenni i Karlovu kapelu. Jedini profesor Bersa (9), ocijenivši kritički i uporedivši osnovu, preostale urese i konstruktivne dijelove crkve sv. Donata sa sličnima u Ravenni, a naročito u bizantinskom istoku, prosuđuje, da je to građevina iz kraja VI vijeka, a krstionica da joj je srodna i suvremena.

Sličnim postupkom, a uvažujući i mogućnosti građenja prema razvitku historijskih događaja, naći ćemo potvrdu Bersina datiranja i za krstionicu u Zadru. Ona, kao što i njezine bližnje družice: sv. Ursula u Zadru i sv. Trojica u Splitskom polju, redaju se očevidno u skup carigradskih i ravenatskih građevnih spomenika, u kojima se izrazito razvijala pa u carigradskoj sv. Sofiji do veličajnoga savršenstva izvela arhitektonska zamisao, da se prostorni utisak kupole pojača i uveliča prostorima proširenih i povišenih okolnih apsida. Nisu doista, u ranije rimsko doba, bile rijetke rotunde ili poligoni sa po četiri »conche«, ali i sa neprekinutim nizom njih. Poznati su Panteon, Gordijanova vila, neki prostori Karakalinih kupelji, desetorokutna Minerva Medica (10) itd. Pridolaze iz kasnijih vremena: Diokleci janov mauzolej (Stolna crkva sv. Dujma) u Splitu, sv. Georgije u Solunu i obje krstionice u Ravenni. U katoličku »San Giovanni in fonte« preudesio je biskup Neon godine 458 bivšu kupališnu dvoranu (11). No u svim tima primjercima udubine su srazmjerno niske i kao neki privjesci centralnomu prostoru a, gdjekad, i izvanjskoj tjelesini zgrade. Najočitije se to pokazuje kod Neonove krstionice, prikaz joj donosimo po Essenweinu (12, slika 17, 18 i 19).

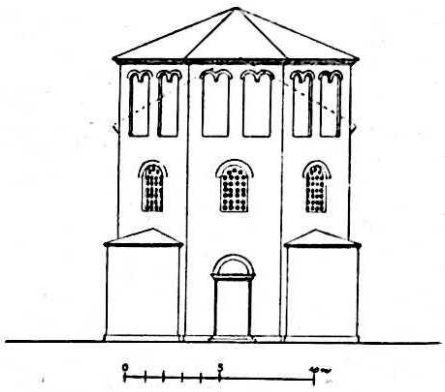
Koliko li su ti odnosi drugačiji kod sv. Vitala u Ravenni, građenoga godina 526—547, kod sv.



17. Tlocrt krstionice S. Giovanni in Fonte u Ravenni. 1 : 400



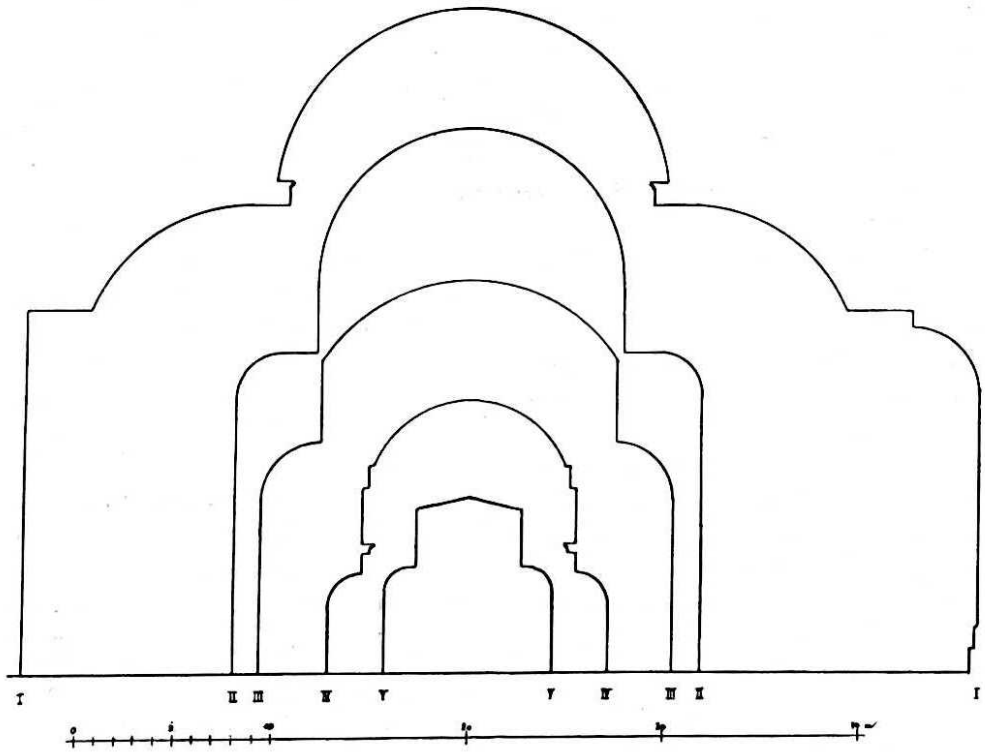
18. Prosjek kroz S. Giovanni in Fonte u Ravenni. 1 : 400



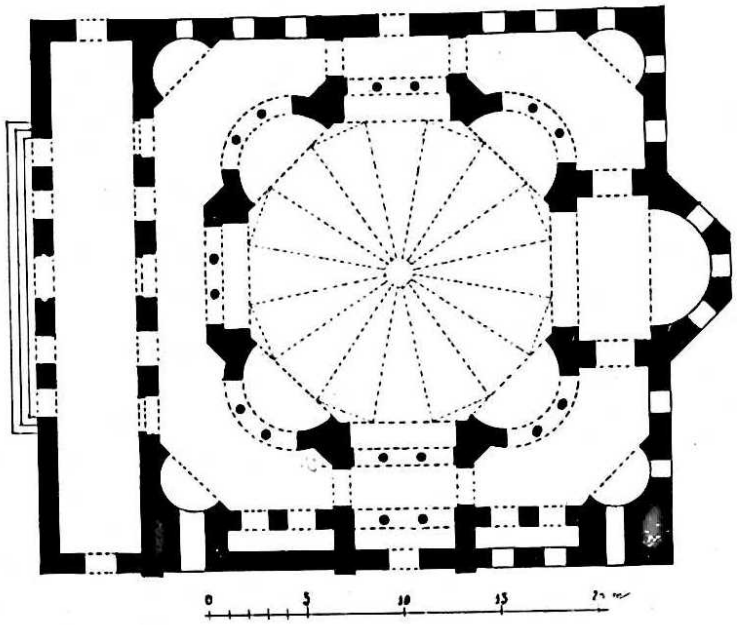
19. Spoljašnost S. Giovanni in Fonte u Ravenni. 1 : 400

Sergija i Bakha u Carigradu, započetoga godine 527, i osobito kod sv. Sofije, zasnovane godine 532, a svršene godine 537. Poređujući profil kroz unutrašnjosti tih spomenika (slika 20) vidimo, kolikim li je zamahom, prema starijemu principu, prodro novi, koliko su udubine, uz prostore kupola, porasle u visinu i pridružile im se u efektu, ali i koliko su zadarska krstionica i sv. Trojica splitska bliže Justinijanovim građevinama negoli starijemu obliku, izraženom u ravenatskim krstionicama! To tijesno srodstvo još je jače istaknuto jednakim, inače ne baš čestim, oblikom glavnih svodova u zadarskoj krstionici i u sv. Sergiju i Bakhu, Justinijanovoj »Maloj sv. Sofiji«, kojoj tlocrt i prorez prikazujemo po Essenweinu (13). (Slika 21 i 22). Ne može smetati istaknutoj srodnosti *prostora* to, što su krstionica i sv. Ursula u Zadru pa sv. Trojica u Splitskom polju šestorokutne u osnovi, dok su im navedeni uzorci proizašli iz osmerokuta ili četvorine. Uostalom spominje Bersa šesterokutnu krstionicu iz Deir Sete.

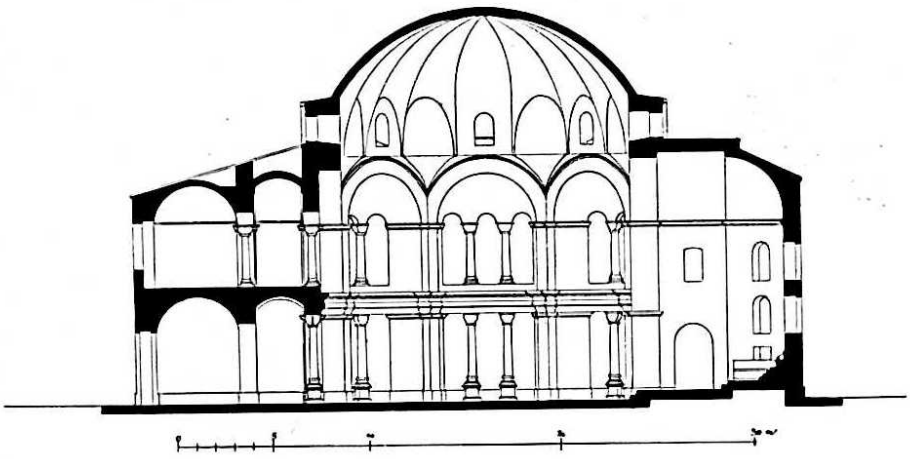
Sv. Ursula u Zadru stajala je podno gradskih zidina na jugozapadnoj obali. Bila je uzdržana



20. Profili kroz unutrašnje prostore: I. sv. Sofije u Carigradu, II. sv. Vitala u Ravenni, III. sv. Sergija i Bakha u Carigradu, IV. S. Giovanni in Fonte u Ravenni, V. krstionice u Zadru.



21. Tlocrt crkve sv. Sergija i Bakha u Carigradu. 1 : 400

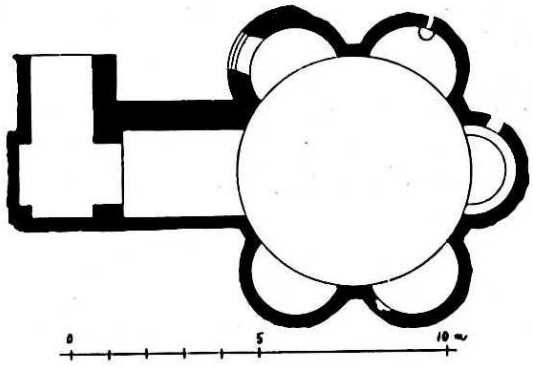


22. Prosjek kroz crkvu sv. Sergija i Bakha u Carigradu. 1 : 400

do godine 1530, kada je morala ustupiti ispred novih mletačkih utvrda. Pred pedesetak godina nestalo joj je svakog traga, kada su i te utvrde maknute, da se uzmogne izgraditi »Nova obala«. Tlocrt joj je mogao još snimiti Smirich, a po Bianchijevoj publikaciji prikazao ga je Jackson u spomenutom djelu, otkud ga precrtasmo (14). Kako se vidi, bila je to građevina sa centralnom osnovkom od cca 6,00 m promjera i sa šest polukružnih apsida (slika 23).

Sretniji smo sa crkvicom sv. Trojice u Splitskom polju, od koje nam je ostao i danas još sačuvan trup do vrha apsida i do petica srednje kupole, a snimio ju je i objelodanio Jackson. Mi je po njemu prenosimo (15). Promjer joj je nešto preko 6,00 m. Po sastavu zida u stijenama i svodovima možemo prosuditi, da je izgrađena sasvim sličnim gradivom i jednakom tehnikom, kakvu smo našli kod krstionice u Zadru (slika 24). Gotovo potpuno jednake izmjere ovih spomenika, ista im građevna koncepcija i jednaka građevna tehnika kod očuvanih primjeraka pokazuju njihovo najbliže srodstvo i dopuštaju nam ustvrditi, da su ne samo iz toga vremena nego i od istoga majstora.

Kako smo gore ukazali na njihovu, očevidno usku, vezu sa bizantinskim građevnim spomenicima iz šestoga vijeka, preostaje nam još po-



23. Tlocrt crkvice sv. Ursule u Zadru. 1 : 200

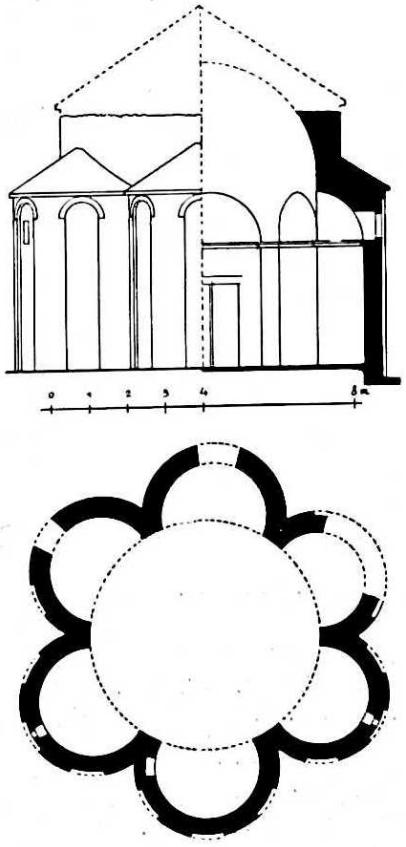
pratiti povijest, nakon pada zapadnog dijela rimskoga carstva, da uzmognemo pronaći pravo vrijeme njihova postanka.

Prema Hauser-Bulićevoj publikaciji bio je potpuno prekopan, godine 1877, pod u crkvi sv. Donata, pa su pronađene stepenice nekoga hrama, pločnik rimskoga foruma i arhitektonski urešeni komadi kamena, neki sa natpisima. Na tim ruševinama rimskih građevina i na pločniku podignuti su stupovi i zidovi rotunde bez naročite priprave i udešavanja temelja. Može se uzeti za sigurno, da i krstionica stoji na takvim podlogama, pa su prema tome oba ova spomenika mogla nastati tek nakon raspada zgrada na forumu, a one bijahu znatne, sudeći po nađenim ruševinama.

O razorenju Zadra nemamo doduše nikakvih sigurnih vijesti, već se obično uzima, da je postradao za rane seobe naroda, u vrijeme Alarihova zauzeća Rima godine 410 ili nešto kasnije. Nije uostalom ni potrebno misliti, da je grad bio osvojen i poharan neprijateljskim kojim napadom. Dosta je uzeti na um, da se već nakon prvih snažnih naleta Germana u zapadnorimske zemlje morala carska moć i uprava dobrano rasklimati i klonuti, a poslije pada Rima gotovo razasuti, te se dobar dio stanovništva većih gradova, zarad prevladale anarhije, razbježao kojekamo. Tako je nesumnjivo bilo i u Dalmaciji. Zato je i iz njezinih gradova stalo bježati građanstvo pa ostavljati i javne zgrade i domove svoje na milost i nemilost nevremenu i pljački. Samo nekoliko godina zapuštenosti kadro je pretvoriti i solidne građevine u puste ruševine; ovdje su pak nered i nesigurnost potrajali i više od stotine godina, a zaostalo stanovništvo bez sumnje je mnogo pomoglo rušenju, uzimajući iz starih zgrada gradivo za svoje nove potrebe.

Građevna djelatnost gotskog kralja Teodorika, gospodara Italije i Dalmacije, ali uvijek pravno pod suverenitetom rimskih careva u Bizantu, znatna u Ravenni, kao da nije dopirala do istočnih obala Jadrana. Istom kad je caru Justinijanu (527—563), nakon dugih i teških vojna, pošlo za rukom savladati Ostrogote, odbiti Franke i Alamane od Italije i ovu pripojiti carstvu u Bizantu, pristupa on godine 554 sređivanju povraćenih zemalja. Obnavlja Milan, uređuje škole, uspostavlja crkve, napuštene od Arijanaca, itd. (16). Bez sumnje postupa jednako i u provincijama, sa carstvom jače nego dosad povezanima. Zadru raste važnost kao znatnijem čvorištu vlasti i središtu svećenstva, koje je već otprije živjelo u samostanima u »Zaderi« i razasutima po dalmatinskim otocima i kopnu (17). Na žalost ovi se samostani spominju samo kao neke priče, a ništa znatnije nije dosad učinjeno, da se prouče njihovi ostaci i njihova povijest.

Nakon Justinijanove restauracije, u drugoj polovini šestoga i u početku sedmoga vijeka, uživa Dalmacija, a s njome i Zadar, blagodati relativnoga mira, jer su barbarski zavojevači uperili svoje glavne napadaje na gornju Italiju, na Trakiju i na Carigrad, a u Ilirik i Dalmaciju su se zalijetale samo neznatnije skupine, koje je bilo



24. Tlocrt, prosjek i spoljašnost crkvice sv. Trojice u Splitskom polju. 1 : 200

dosta lako suzbijati. Štoviše, kad su oko godine 612 Avari i Sloveni napali, osvojili i poharali glavni grad cijele Dalmacije, Salonu, ostadoše netaknuti Trogir i Zadar pa i sama Dioklecijanova palača.

Može se dakle bez naročite smjelosti zamisliti, da je u tim sređenijim vremenima nastala i veća potreba podizanja javnih zgrada, da je oživjela građevna djelatnost, koja će tu potrebu zadovoljiti i, u skladu sa predašnjim našim stručnim konstatacijama o nađenom arhitektonskom materijalu, kako ih naprijed izložismo, može se ustvrditi, da su i krstionica i crkva sv. Donata u Zadru građene u to vrijeme, tj. koncem šestoga ili početkom sedmoga vijeka. Mogle su doduše slične, pa i povoljnije prilike postojati i početkom devetoga vijeka, kada se, nakon općenih smutnja i nemira od gotovo dva vijeka i nakon međusobnog otimanja o posjed Dalmacije, pođoše miriti franački i bizantinski vladari Karlo Veliki i Nikifor, a biskup sv. Donat nastupi kao poslanik, pa možda i kao čuvar interesa svoga rođenog Zadra. No ne može se održati mišljenje tradicije i nekih autora, da su građevine, koje nas ovdje zanimaju, nastale u to doba. A to zato, što bi sasvim neprirodno bilo i nevjerojatno, da bi se majstori devetog vijeka vraćali na građevnu tradiciju i uzore dva i pô vijeka starije, pa bili oni i vrlo glasoviti, kad je vremenski puno bliža, dakle za njih »modernija« bila Karlova kapela, svakako vrlo ugledna i po pričanju tradicije o sv. Donatu i po brojnim imitacijama njezinim. A po svojim arhitektonskim osobinama nema zadarska krstionica ništa zajedničko sa tim »uzorom«; štoviše po istim oznakama može Karlovoj kapeli crkva sv. Donata biti samo prethodnica, puno uže povezana sa starijim rođakama na istoku rimskoga carstva.

Iz ovoga razmatranja izlazi potvrđena gore iznesena pretpostavka o vremenu postanka krstionice i sv. Donata u Zadru i moraju se napokon posve otkloniti izvodi tradicije i uz nju prionulih autora, da su to gradnje iz početka devetoga vijeka. Moglo bi se jedino dopustiti, da je biskup sv. Donat temeljitije popravio, prema mogućnostima svoga doba, crkvu sv. Trojice, čiji su svodovi, kojih se tragovi i sada vide, popadali zbog nedostataka u konstrukciji, valjada odmah nakon završetka gradnje, i da je smjestio u krstionicu osmokutnu posudu za krštenje sa obodnim stepenicama od domaće breccie a u oblicima već pomalo »romanizirajućima«.

Na taj način bilo bi najjednostavnije riješeno ovo, kako se činilo, zamršeno pitanje.

BILJEŠKE

1. V. Brunelli: Storia della città di Zara. Parte prima. Istituto veneto di arte grafiche, Venezia, 1913, s. 61. — 2. F. v. Bersa: Ausgrabungen auf dem Campo Colonna zu Zara. Jahrbuch für Altertumskunde der Zentralkommission, Band IV. 1910. — 3. Ć. Iveković: Crkva i samostan sv. Krševana u Zadru. Zagreb, Djela Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti. Knjiga XXX. 1931. — 4. C. F. Bianchi: Zara christiana. Zara 1877. — 5. G. Sabalich: Guida archeologica di Zara. Zara 1897. — 6. T. G. Jackson: Dalmatia, the Quarnero and Istria. Oxford, I, 226. — 7. O. Mothes: Die Baukunst des Mittelalters in Italien. Jena 1883. — 8. L. Hauser e F. Bulić: Il tempio di S. Donato in Zara. Zara 1884. — 9. Bruno de Bersa: Ricerche sulle origini della chiesa di S. Donato in Zara. Zara 1922. — 10. Jos. Durm: Die Baukunst der Römer. Handbuch der Architektur, II/2. Darmstadt, 1885. — 11. Dr. Oskar Wulff: Altchristliche und byzantinische Kunst. Berlin-Neu-Babelsberg I, 250. — 12. Dr. August Essenwein: Christlicher Kirchenbau, Byzantinische Baukunst. Handbuch der Architektur II/3, 60. — 13. Essenwein o. c. 111. — 14. Jackson o. c. I, 266. — 15. Jackson o. c. II. 73. — 16. N. Nodilo: Historija srednjega vijeka. Zagreb, II, 474. — 17. Ć. Iveković: Najstariji samostani u Dalmaciji. Predavanje održano na II. bizantološkom kongresu u Beogradu. Rad Jugoslavenske akademije knjiga 242.

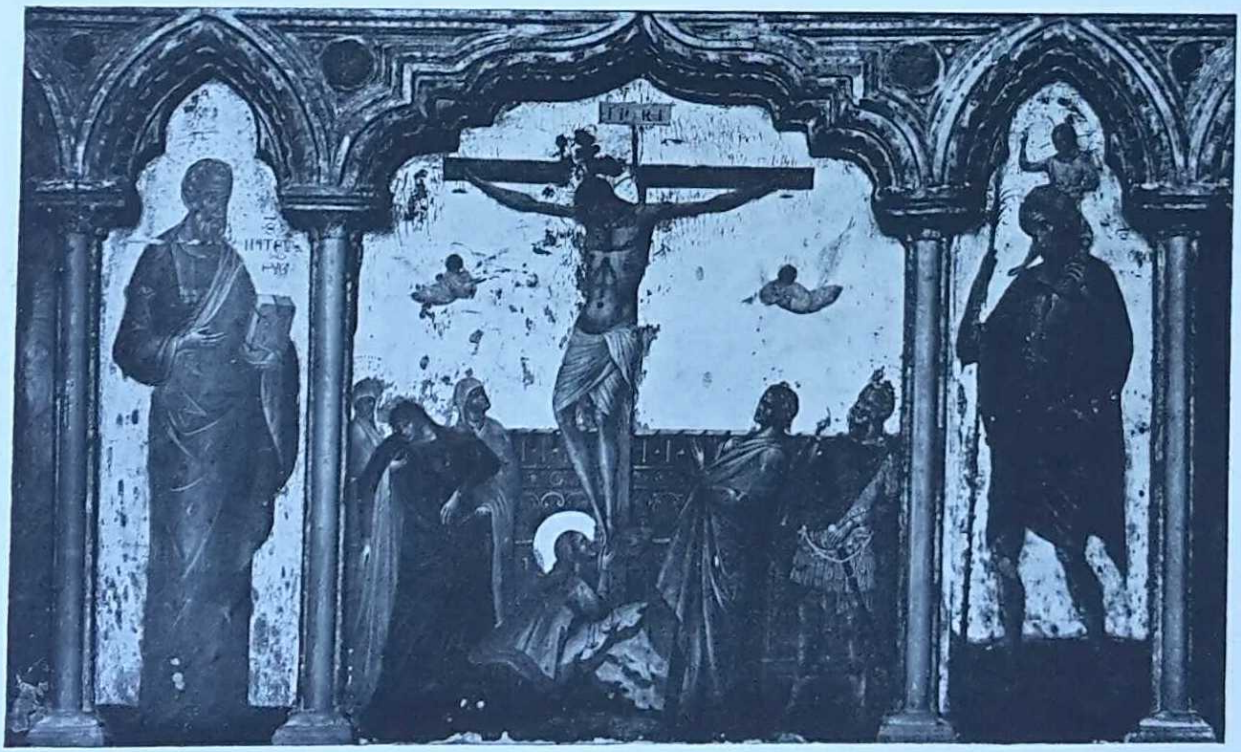
MALO POZNATA SLIKARSKA DJELA XIV DO XVIII STOLJEĆA U DALMACIJI

NAPISALA
DR. DOROTEJA WESTPHAL

Primljeno u sjednici umjetničkog razreda Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti 15 siječnja 1935

O dalmatinskim je umjetničkim spomenicima već mnogo pisano. Skupocjene publikacije arhitektonskih i plastičkih spomenika Planisciga, Kowalczyka, Ivekovića i drugih poznate su po čitavu svijetu (1). Jedino su djela slikarstva u Dalmaciji dosad malo obrađena. Razlog je tomu prije svega taj, što su slike, koje se danas još nalaze u Dalmaciji, ponajviše rđavo sačuvane, pa prema tome po svom umjetničkom kvalitetu nisu ravne plastičkim i arhitektonskim umjetninama. Osim toga nema dobrih fotografija, jer snimanje znatno otežavaju katkad još nedostižne putne veze i razasutost materijala. Treba zbog toga zahvaliti Jugoslavenskoj akademiji u Zagrebu, što je ona posljednjih godina počela da naknadno izvršuje ono, što je godinama bilo propušteno. Pa i ako su radovi dosad, zbog materijalnih razloga, samo polagano vršeni, ima ipak nade, da će oni u dogledno vrijeme toliko uznapredovati, da će pružiti savršen pregled djelâ staroga slikarstva u Dalmaciji.

Prikazat ću ovdje u izboru one dalmatinske slike, koje sam upoznala u originalu za svojih dužih putovanja po obali i otocima. Radi se ovdje samo o odabranim djelima, koja bi mogla zanimati širi krug ispitivača umjetnosti. Od nužde morala sam se ograničiti na spomenike, koji su već snimljeni, izostavljajući mnogo koje zanimljivo djelo, od kojega nema fotografije. Prije nego što prijeđem na sama umjetnička djela, kazat ću nekoliko općenih riječi. Kao što sam već spomenula, najveći dio slika nije u dobru stanju. Austrijska je vlada doduše u posljednjim decenijima prošloga stoljeća provodila



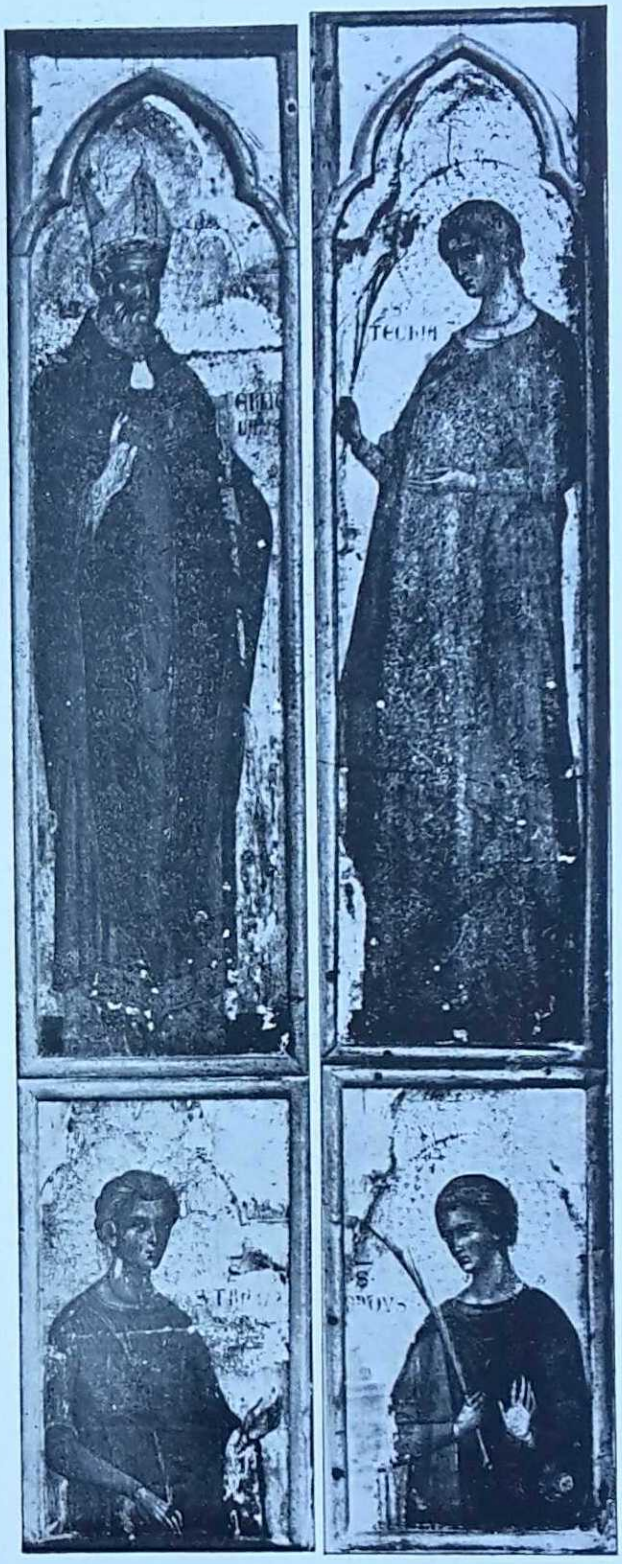
1. PAOLO VENEZIANO: TRIPTIH
RAB, STOLNA CRKVA

restauriranja, ali su ona u mnogim slučajevima provođena tako, da su djela gotovo sasvim preslikana. Fotografija slika u njihovu stanju prije restauracije više nema. Zbog toga treba pri historijskom i kritičkom rasudivanju slika, ukoliko one nisu signirane, postupati sa najvećim oprezom. Samo u veoma rijetkim slučajevima bit će moguće odrediti sa nekom sigurnošću ime umjetnikovo. Takova je sudbina istraživača, koji po prvi put kritički ulazi u malo obrađeno područje: on mora da razori mnogo koju iluziju i da katkad ukloni po koju davnu legendu. Jer u Dalmaciji se još i danas slike često pridijevaju velikim majstorima kao Rafaelu i Tizianu. Moderna nauka, međutim, utvrđuje, da su takove atribucije neosnovane (2).

Mnogo su mi koristile, naročito pri nalaženju slika, nekolike novije predradnje. Najvažnija je među njima putni izvještaj bečkog historika umjetnosti W. Neumanna, koji je izašao u »Mitteilungen der K. K. Zentralkommission« (3), a osniva se na radnjama starijih istraživača, naročito T. G. Jacksona (4). U najnovije je vrijeme R. van Marle uvrstio nekoliko dalmatinskih slika XV stoljeća u svoje veliko djelo (5), dok je A. Dudan u svom kompiliranom i od veće časti jednostrano politički obojenom djelu o dalmatinskoj umjetnosti prikazao jedno poglavlje i slikarstvu (6). Bernhard Berenson stavlja samo pojedinačna djela u svoj »corpus« talijanskog renesansnog slikarstva (83). O domaćim slikarskim školama pisao je u najnovije vrijeme opširno Lj. Karaman, davši time prvu naučno vrijednu osnovu za dalje istraživanje (7). Stariji se istraživači nisu mogli potanje baviti pojedinačnim slikama, jer su imali na raspoloženju samo malo fotografija i poredbenog materijala. Naime, u Dalmaciji nema (izuzevši Split) biblioteka sa djelima iz područja povijesti umjetnosti.

Jugoslavenskoj akademiji u Zagrebu dugujem veliku zahvalnost zbog toga, što mi je stavila na raspoloženje svoj novi fotografijski materijal. Pored toga zahvaljujem gospodinu profesoru dru A. Schneideru u Zagrebu, koji mi je mnogo pomogao upoznajući me sa literaturom o ovom predmetu, pa, dalje, gospodi dru M. Abramiću i dru Lj. Karamanu u Splitu, koji su me pomagali i zborom i tvorom u svim teškoćama, s kojima je povezano naučno putovanje po Dalmaciji. Mnogobrojnim drugim pomagačima, naročito mjesnim župnicima, koje ne mogu ovdje poimence nabrojiti, iskazujem i na ovom mjestu ponovo svoju zahvalnost.

Pri ocjenjivanju slika, koje se danas još nalaze u Dalmaciji, treba razlikovati dvije kategorije: djela domaćih umjetnika i importirane slike. U drugu kategoriju ulaze pored ikona uvezenih



2. PAOLO VENEZIANO: OLTARSKI FRAGMENTI
RAB, STOLNA CRKVA

3. ANTONIO I BARTOLOMEO VIVARINI: POLIPTIH
RAB, SV. EUFEMIJA

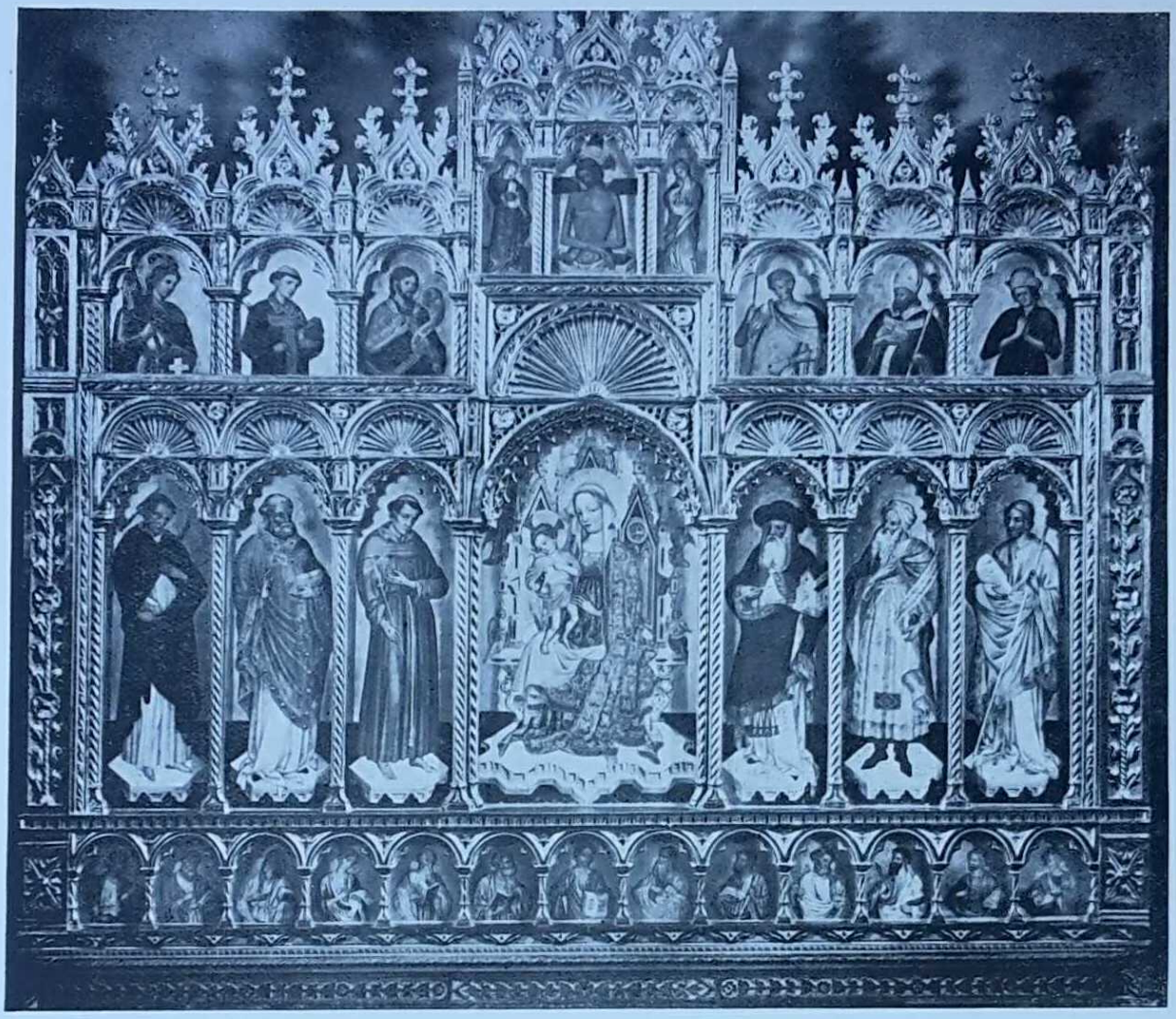
sa Istoka prije svega djela talijanskih, naročito mletačkih, majstora, koja zbog tijesne povezanosti Republike mletačke sa Dalmacijom pridolaze ovamo sve do u XVIII stoljeće. Veoma rijetko nalazimo katkad i koju sliku ili koji oltar nordijskog umjetničkog kruga (Dubrovnik, Stolna crkva, Lokrum). Sačuvale su se, prije svega, oltarske slike u crkvama i devocione slike u samostanima. U privatnu posjedu nema danas gotovo nijednog vrednijeg djela, jer su stare patricijske porodice izumrle, osirotjele ili se iselile. Većih galerija starih slika u Dalmaciji nema. I samostanske su zalihe znatno razrijeđene zbog ekonomskih razloga.

Slike, koje potječu iz bizantinskog kruga, ne ću prikazati u ovoj vezi, ma da su one ponajbolje, što nam Dalmacija pruža u tom pogledu. Djela u Dalmaciji, koja pripadaju srednjoevropskom umjetničkom krugu, prikazat ću ovdje u kronologijskom slijedu, koliko to bude moguće. Pri tome ću najprije predočiti talijanske slike, jer one vode historika umjetnosti u područje, koje mu je dobro poznato. Domaći dalmatinski slikari od XIV do XVIII stoljeća odaju u svojim djelima znatnu zavisnost o mletačkoj umjetnosti. Ovu činjenicu lako objašnjava premoćni položaj mletačke umjetnosti toga vremena. Kako je dr. Lj. Karaman nedavno izdao o ovim majstorima opširnu radnju (7), pozabavit ću se njima samo kraće, da ne ponavljam ono, što je on već o njima kazao.

Uz jedan izuzetak bit će ovdje govora isključivo o slikama, koje se nalaze u mjestima unutar političkih granica Kraljevine Jugoslavije.

Veoma zamašno, a u literaturi već poznato ranomletačko oltarsko djelo nalazi se u Stolnoj crkvi u Rabu (8). To je poliptih, koji je sačuvan samo fragmentarno. U sredini prikazan je Krist na križu, a postrance, u odvojenim poljima, sv. Matej i sv. Kristofor (slika 1). Ostale su ploče, koje mu pripadaju, otpiljene. Dvije se od njih, zajedno sa predelama, nalaze još u crkvi. Prikazuju sv. Nikolu i sv. Teklu, pa dva mučenika (slika 2). Već su poznate veze, koje vežu ovo djelo sa replikama u Stolnoj crkvi u Piranu (9), u zbirci Muir Mackenzie u Londonu i sa srodnim djelima u mletačkoj Akademiji i Parmi (10). Sva ta djela pripadaju kompleksu, koji se pridijeva Maestru Paolu Venezianu. Pri izvođenju sudjelovali su u mnogo čemu njegovi sinovi i pomoćnici (11). Teško je prosuditi kvalitet rapskog poliptiha, koji slabo uščuvan visi u crkvi na tamnu mjestu. Crveni i žuti tonovi određuju šareni dojam. Sva je vjerojatnost, da je djela ove stilske vrste, koja odaju bizantinski utjecaj, bilo u Dalmaciji i više, nego ih je danas ondje sačuvano. To dokazuje srodno djelo iz crkve sv. Lucije u Jurandvoru na otoku Krku, koje se danas nalazi u Gradskom muzeju u Trstu (12). Stari biskupski grad Rab, nekoć jedno od najvažnijih mletačkih uporišta na Jadranu, ima obilje djela talijanskih majstora. Oltar Bartolomeja Vivarinija iz crkve sv. Andrije čuva danas Fine Arts Museum u Bostonu (13), a nadomješten je kopijom, koju vodiči (Baedeker i Grieben) još krivo označuju originalom. Ali se zato

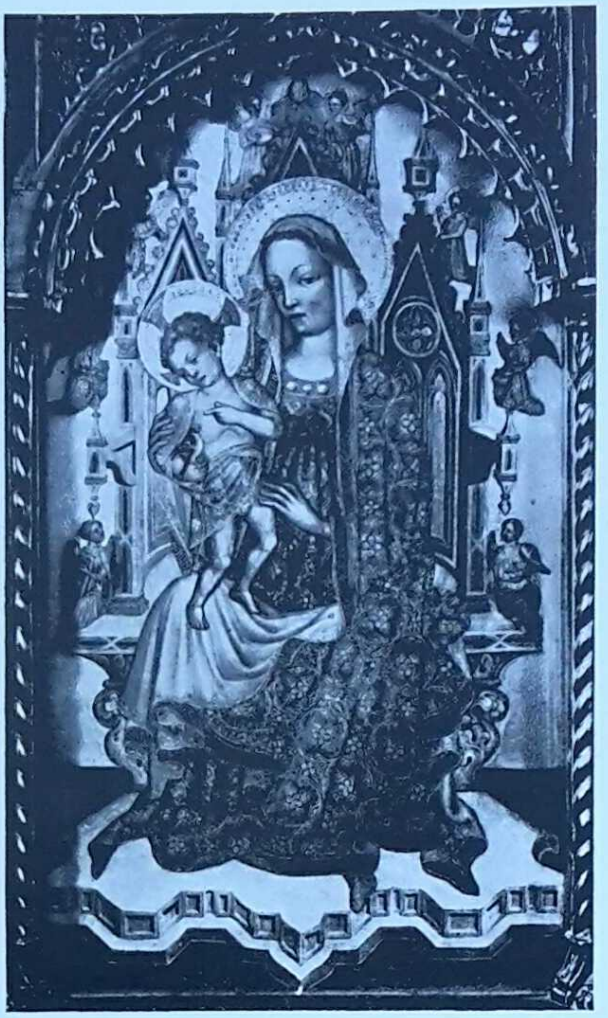
4. BARTOLOMEO VIVARINI: OLTARSKI FRAGMENTI
RAB, SV. EUFEMIJA



5. DALMATINSKA ŠKOLA XV STOLJEĆA: POLIPTIH
ZADAR, FRANJEVAČKA CRKVA

sačuvao oltar Antonija i Bartolomeja Vivarinija u crkvi sv. Eufemije (slika 3). Na njegovu je okviru natpis u gotičkim pismenima: »*Anton. bãtholõmēz murano frēs pixernt . . . A 58*«. Zbog načina pisanja treba ovaj natpis uzimati sa najvećim oprezom. Naime, čini se, da je on znatno preslikan prigodom restauriranja oltara u Beču devedesetih godina prošloga stoljeća (14). I likovi su zamašno preslikani. Ipak se daju odvojiti dvije ruke. Likovi sv. Petra, sv. Antuna i sv. Kristofora u donjem dijelu poliptiha odaju stil mlađeg Bartolomeja Vivarinija (1432 do otprilike 1499). Datiranje oltara bit će ispravno. Tvrdi obrisi i nabori, mehanička izvedba nogu, jednoličnost u izražaju likova, sve to, dašto, treba staviti na račun restauriranja. U istoj crkvi nalaze se još dva fragmenta jednog većeg oltarskog djela, sa prikazom sv. Kristofora i nekog sveca bez atributa (slika 4). Ovi su sveci srodni sa likovima Bartolomeja Vivarinija na pomenutoj oltarskoj slici. Pošteđeni su, koliko se čini, od restauracija. Zbog toga oni kvalitetom nadilaze prije pomenuto djelo. Sv. Kristofor bliz je slici Francesca dei Franceschi u Gradskom muzeju u Padovi (16). Poznato je, da se ovaj majstor mnogo povodio za Bartolomejom Vivarinijem. Time bi bile iscrpene najvažnije importirane mletačke slike XIV i XV stoljeća u Dalmaciji. Slijede djela ove epohe, koja treba pripisati domaćoj slikarskoj školi.

Na njenu čelu stoji poliptih sa otoka Ugljana, sučelice Zadru, koji je u novije vrijeme posuđen zadarskom franjevačkom samostanu (slike 5 i 6). Djelo je 1893—1902 restaurirano u Beču, ali je restauriranje provedeno toliko zamašno, da je njegovo određivanje u historijsko-umjet-

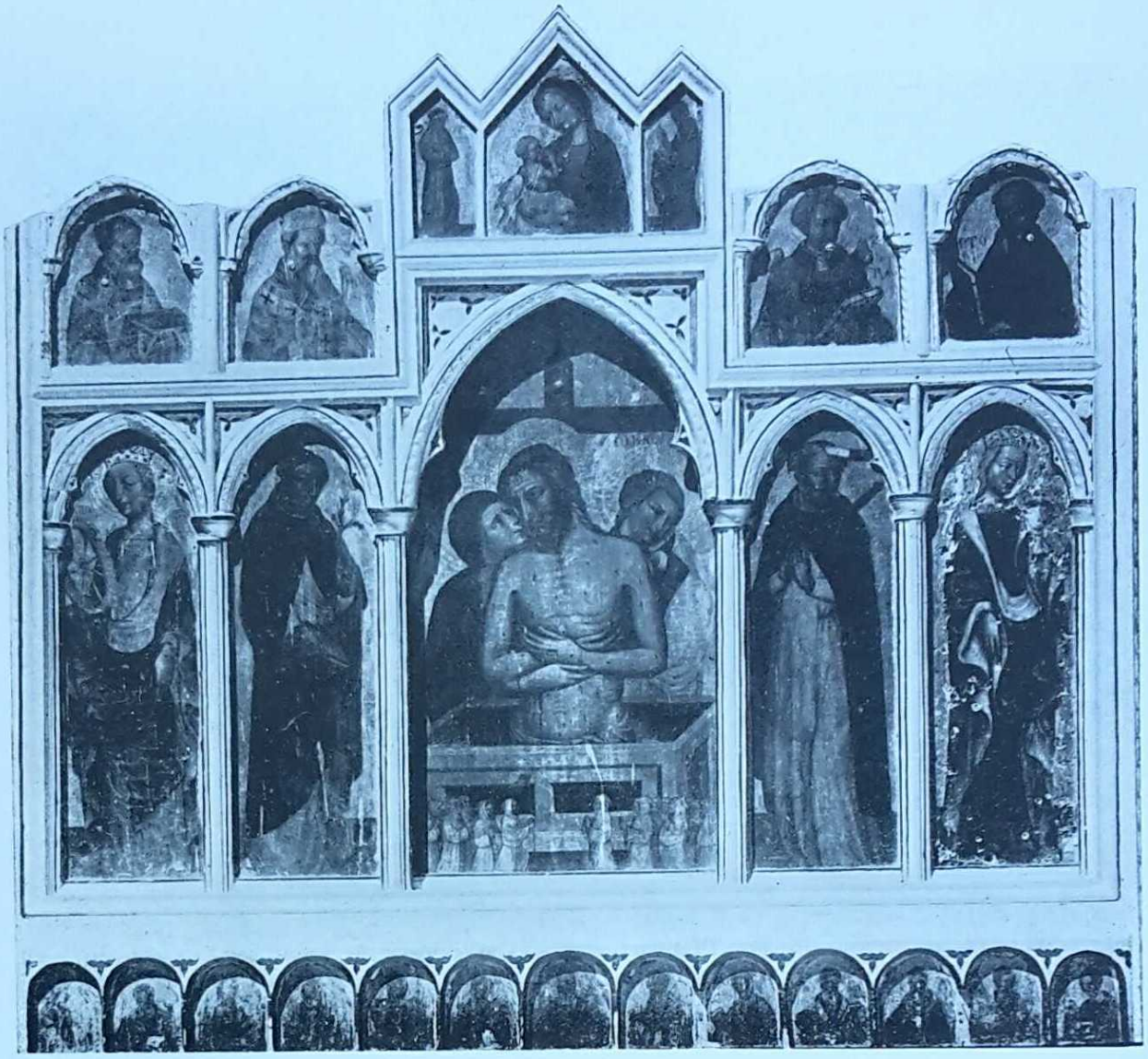


6. DALMATINSKA ŠKOLA XV STOLJEĆA: DETALJ POLIPTIHA
ZADAR, FRANJEVAČKA CRKVA

ničkom pogledu veoma oteščano. U pojedinostima kazuje ono doduše mnogolike veze sa talijanskom umjetnošću, ali ga ipak ne bismo mogli pridjenuti određenom talijanskom majstoru. Sličan oblik okvira imaju poliptisi Jacobella de Bonomo u mletačkoj Akademiji i Battiste da Vincenza (1404) u Pinakoteci u Bresciji (18), koji se sa dalmatinskim okvirom slažu do u detalje (lepezi slična kruništa udubina iznad pojedinih likova, zavijene kolumne, a u Vicenzi prikaz Mrtvog Krista između Marije i Ivana kao kruna čitavog djela). Pa i oblik prijestola Bogorodičina i podeste stojećih svetaca nalazimo u mletačkom umjetničkom krugu (19), iako je na mletačkim slikama prijestona građa izvedena stabilnije i plastičnije sa boljim poznavanjem perspektive. Ista se oskudica stabilnosti zapaža jasno pri stavovima anđela, koji sviraju, poređanih ponajviše bez podloge uokolo prijestola, pa u držanju maloga Isusa, koji se okliže sa majčina koljena. Tipovi majke i djeteta sa svojim gotički osjećanim crtama, sistemom nabora i gotičkim rukama dugih prstiju potsjećaju na likove Gentila da Fabriano, koji je djelovao u Mlecima, ne dostižući, dašto, u izražaju ljupkost njihovu. Dalmatinski majstor mogao je da primi ove dojmove u Mlecima, a možebiti i u Markama, odakle je dolazio Gentile. Ancona leži sučelice Zadru na drugoj strani mora. Oba su grada bila u tijesnim trgovačkim vezama. U dalmatinskoj se umjetnosti javljaju češće tragovi utjecaja majstora iz Marka. Tako nalazimo tipove i motive prijestola srodne onima zadarskog poliptiha na slikama Madona u Pinakoteci u Jesiju, koje se pripisuju školi talijanskih Marka XV stoljeća, pa na jednoj slici Arcangela di Colo da Camerino u Škotskoj nacionalnoj galeriji u Edinburghu (20). Ali se naše djelo razlikuje od talijanskih djela linearnim držanjem, ukočenošću i neslobodom likova. Obi-

7. DALMATINSKA ŠKOLA XV STOLJEĆA: POLIPTIH
KORČULA, STOLNA CRKVA

ljem nježnih i divnih šara — pri čemu, dašto, treba u znatnoj mjeri uzeti u obzir restauraciju — potsjeća zadarski poliptih na djela minijaturnog slikarstva, iz čijeg je područja umjetnik mogao da izađe. Kao majstor slike pominjan je neki Biagio dal fu Luca da Zara (21), iako se nije moglo utvrditi ni jedno drugo njegovo djelo. Bez sumnje je vjerojatnije, da je zadarski poliptih izveo koji domaći umjetnik, a ne Vivarini ili koji drugi mletački majstor. Dudan, koji isto tako drži, da je djelo dalmatinsko, upozorava na činjenicu, da su na slici prikazani zadarski sveci Krševan, Donat, Mihajlo, Rok, Jeronim i Šimun. Možebiti će jednom koji arhivalni nalaz objaviti ime majstorovo. Unatoč gotičkim oblicima, koji su se u pokrajini sačuvali duže nego u Mlecima, mogao bi se poliptih zacijelo datirati u prve decenije XV stoljeća. Zavisnost o zadarskom oltarskom djelu kazuje poliptih u Stolnoj crkvi u Korčuli (slika 7), koji su objavili van Marle i Karaman (23). I ovdje stoji mali Isus nesigurno na majčinu koljenu, iako je, poređen sa onim na zadarskoj slici, postojaniji. Bogorodica obuhvata dijete desnom rukom, dok preciozno podignutom lijevom drži veo, koji zastire donje tijelo dječakovo. Van Marle naglašava, da je ovo djelo više zavisno o mletačkoj umjetnosti nego ono u Zadru. Šare su, ukoliko su sačuvane (na sv. Mihajlu lijevo i na Bogorodici), veoma ljupke. Odjeća svečeva, sa bijelim čarapama i zlatnosmeđim plaštem, gotovo je elegantna. Restaurator je ovdje postupao veoma diskretno. Poredeći je sa zadarskim poliptihom stavili bismo sliku u Korčuli kasnije, u sredinu ili u drugu polovinu XV stoljeća. Ona odaje već bolje poznavanje perspektive, veću dubinu i znatniji plasticitet. Kako nemamo nikakovih datiranih djela ovog dalmatinskog kruga, mogu se datiranja utvrđivati samo približno. U crkvi Svih svetih u Korčuli nalazi se oltarsko djelo, koje je vjerojatno proizašlo iz iste radionice, iz koje i ono čas prije prikazano (24, slika 8). U glavnom polju prikazan je između Bogorodice i Ivana Mrtvi Krist, kojemu se klanjaju brojni sitni likovi dominikanaca. Ovdje su sačuvani i predela i one ploče, kojima se djelo gore završuje. U cijelosti je kvalitet slabiji nego onaj poliptiha u Stolnoj crkvi. Po svom pokrajinskom prestavljanju mletačkih tipova, koji su prikazani ornamentalnim osjećanjem, ali sa malo

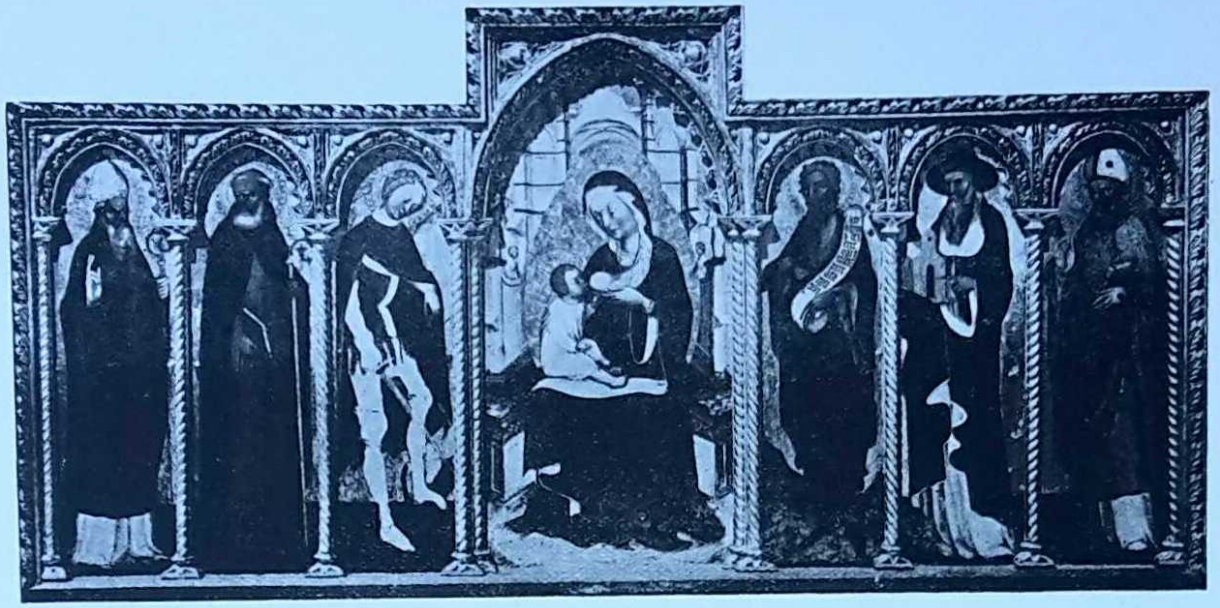


8. DALMATINSKA ŠKOLA XV STOLJEĆA: POLIPTIH
KORČULA, CRKVA SVIH SVETIH

razumijevanja za fizionomički izražaj, i ovo je djelo tipični primjer za dalmatinski stil XV stoljeća.

Stolna crkva u Trogiru čuva veće oltarsko djelo, koje pripada istom domaćem umjetničkom krugu, a prikazuje Bogorodicu, koja hrani dijete (25, slika 9). Na drastičan način istaknuo je umjetnik dojku Bogorodičinu, koju ona pruža djetetu, hoteći time što više objasniti događaj. I ovdje oživljavaju ružičasti prijesto Bogorodičin sitni anđeoski likovi ispred zlatne pozadine. Kako u Zadru ushićuju oko gledaočevo i ovdje raskošno klečane haljine, izvedene brižno poput minijature, i ljupke šare. Pri liku, kakav je sv. Mihajlo, moglo bi se govoriti čak o dvorskoj eleganciji. Možebiti je majstor imao pred očima češke minijature. Kao na prije pomenutim djelima nalazimo i ovdje opet preduge tanke članke. Bogorodica i dijete dani su plastičnije nego prije. U tipu djeteta kao da osjećamo neku vezu sa nabuhlim dječjim glavama Alvisa Vivarinija, koje su nastajale pod utjecajem Antonella da Messina (26). Prema tome mogli bismo trogirski poliptih datirati već potkraj XV stoljeća (27).

Višedjelnih oltarskih djela iz XV stoljeća po načinu onih triju najposlije prikazanih ima u Dalmaciji još velik broj. Često je zlatna pozadina nadomještena crvenom, možebiti zbog štednje. Mnoga su među ovim djelima toliko zanat-



9. DALMATINSKA ŠKOLA XV STOLJEĆA: POLIPTIH
TROGIR, STOLNA CRKVA

lijska, da su za općenu povijest umjetnosti samo od neznatnog interesa. Upravo iz ovog razdoblja izgubilo se nesrazmjerno mnogo spomenika. Sačuvana se djela nalaze najvećim dijelom u sjevernoj Dalmaciji, naročito u Šibeniku, Trogiru i Splitu. Ona među njima, koja su po svom kvalitetu znatnija, zanimljiva su naročito zbog svoga kolorizma (27).

SLIKE XVI DO XVIII STOLJEĆA

Broj slika uvezenih iz Italije u Dalmaciju od XVI do XVIII stoljeća mnogo je veći nego što je bio u predašnje vrijeme. Čini se, da je upravo to bio i glavni razlog, što su se izgubila toliko mnogobrojna djela domaće škole iz vremena prije renesanse. Ipak je sva vjerojatnost, da su crkve i samostani odsad ukrašavani ponajviše djelima neznatnijih mletačkih umjetnika. Među većim oltarskim djelima naročito su mnogobrojni oltari članova porodice Santacroce. Oni su ponajčešće signirani i datirani, pa zbog toga upotpunjavaju našu predodžbu o toj porodici bergamaskih slikara, kojih su se djela inače sačuvala samo u slikama manjega formata. Oltari slikara Santacroce nalaze se u Dalmaciji ponajviše u franjevačkim samostanima. Nalazimo ih u Splitu i nedalekom Hvaru. Veliko se oltarsko djelo nalazi u samostanu Košljunu kraj Krka. Signirano je i datirano *IHERONIMO · DA · SATA · CROCE · M · XXXU* (slika 10).

U sredini trodjelnog djela prikazana je Bogorodica sa djetetom lebdeći usred vijenca anđela. Ispod nje stoje sveci Bonaventura, Franjo Asiški, Dominik i Ludovik Francuski, koji, klanjajući se, gledaju gore na nju. Na postranim su krilima po dva sveca i jedna svetica: lijevo Katarina, Ivan Krstitelj i Kvirin (zaštitnik Krka), desno Josip, Jeronim i Klara. Ta su krila okrunjena dvjema pločama Navještenja. Naročito su dražesne predele sa prizorima iz života Marijina, ali su, na žalost, zastrte oltarom, koji se nalazi pred njima. Jasno se razabiraju samo lijevo prikazi Marije usred simbola lauretanske litanije i Rođenje Marijino, desno Pohod Marijin i njeno Uzašašće. Prizori su slikani začudno slobodno i lako. Oblikovanje prostora na prikazu Rođenja potsjeća gotovo na nizozemske slike: sluškinja prikazana sa stražnje strane, koja kupa dijete, pa druga jedna žena, koja u pozadini kraj kamina suši pelene. Bogorodica, dijete i likovi

10. GIROLAMO DA SANTACROCE: POLIPTIH
KOŠLJUN, FRANJEVAČKA CRKVA

Navještenja pravi su santacroceovski tipovi. Naprotiv potsjećaju likovi svetaca mnogo na svetačke grupe, što ih je za Palazzo Camerlenghi (slike 11 i 12) izveo Bonifazio Veronese (29). Sva je vjerojatnost, da se Girolamo da Santacroce školovao na ovim djelima, na što je već upozorio A. Venturi (30). Oltar je znatno restauriran. Ime istoga majstora nalazimo i na poliptihu u samostanu Poljudu kod Splita, datiranom 1549 (slike 13 i 14). Jedan natpis kazuje, da je bio restauriran 1882 (31). Ovaj se poliptih sastoji od dva dijela, jednog iznad drugoga, od kojih svaki ima po četiri ploče, koje su simetrijski raspoređane uokolo veće srednje ploče. U skladu sa svojim određenjem za franjevački samostan prikazuje glavna slika u donjem dijelu Preobraženje sv. Franja Asiškog između sv. Bernardina i sv. Antuna. Desno i lijevo su dva sveta biskupa, Ludovik iz Toulouse-a i Dujam, zaštitnik grada Splita. Dvije spoljašnje ploče prikazuju pokajnike u pustinji, sv. Ivana Krstitelja i sv. Jeronima. Jednako je dobro smišljen u svom raspoređaju i gornji dio poliptiha, kojega sredinu zaprema Bogorodica sa djetetom usred vi-

11. BONIFAZIO VERONESE: SV. LOVRINAC I SV. LUDOVIK
MLECI, AKADEMIJA

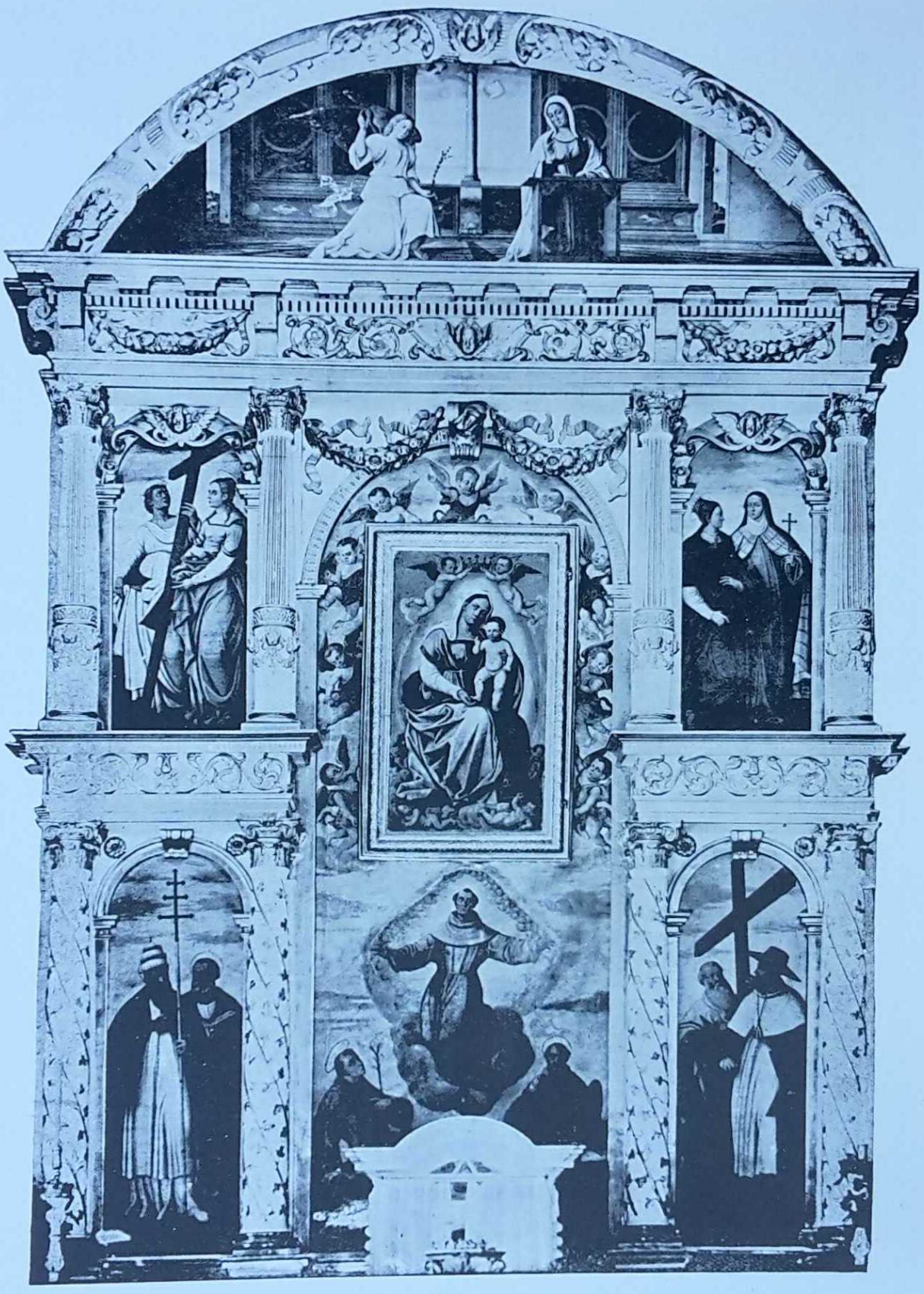
12. BONIFAZIO VERONESE: SV. JERONIM I SV. LUDOVIK
MLECI, AKADEMIJA

13. GIROLAMO DA SANTACROCE: POLIPTIH (GORNJI DIO)
POLJUD, FRANJEVAČKA CRKVA

14. GIROLAMO DA SANTACROCE: POLIPTIH (DONJI DIO)
POLJUD, FRANJEVAČKA CRKVA

15. FRANCESCO DA SANTACROCE: OLTARSKA SLIKA
POLJUD, FRANJEVAČKA CRKVA

jenca anđela, dok se postrance nalaze četiri svetice, desno Klara i Mandaljena, lijevo Jelena i Katarina. Već je Fiocco upozorio na to, da je lik sv. Jelene pozajmljen sa lika iste svetice na slici Cime da Conegliano u mletačkoj crkvi S. Giovanni in Bragora (32). Poznato je, da su slikari porodice Santacroce mnogo koješta uzimali od suvremene umjetnosti. Tako potsjećaju pojedini sveci ovdje na tipove Bonifacija i njegovih učenika. Treba samo porediti Santacroceova sv. Ludovika iz Toulouse-a sa istim svecem Bonifacijevim u mletačkoj Akademiji (slika 11). Unatoč tome, što su oltari u Košljunu i Poljudu po vremenu razdaleko jedan od drugoga, ne odaje kasnije djelo ipak nikakov trag kakova bilo daljeg razvoja majstorova. Bogorodice su na jednom i drugom veoma slične. Već je Fiocco istaknuo nejednoličnu slikarsku faktu-



16. FRANCESCO DA SANTACROCE: OLTARSKA SLIKA
HVAR, FRANJEVAČKA CRKVA

17. FRANCESCO DA SANTACROCE (?): OLTARSKA SLIKA
DUBAŠNICA-PORAT, FRANJEVAČKA CRKVA

18. GIOVANNI D' ASOLA: OPLAKIVANJE MRTVOG KRISTA
SPLIT, STOLNA CRKVA

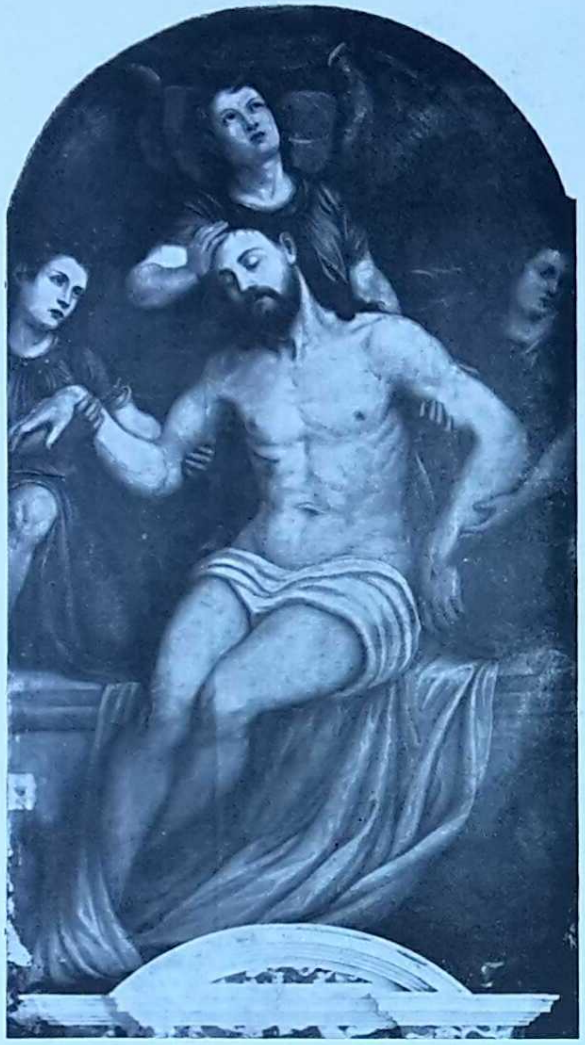
19. GIOVANNI D' ASOLA: OPLAKIVANJE MRTVOG KRISTA
MLEGI, CRKVA S. BARNABA

20. BERNARDINO LICINIO: OLTARSKA SLIKA
KRK, FRANJEVAČKA CRKVA

ru poljudskog oltara, koja je, kako se čini, uvjetovana time, da su ga izrađivali Girolamo i njegov sin Francesco (umro 1584). Francesco je znatno grublji i oporiji majstor. Njemu bismo mogli pridati nesigniranu oltarnu sliku, koja se nalazi također u Poljudu, a prikazuje Bogorodicu na prijestolu između sv. Klare i sv. Petra (slika 15). Slika potsjeća na druga djela, koja mu se pridijevaju, na ona u Poreču, Stolnoj crkvi u Luceri i na Bogorodicu sa četiri anđela u Akademiji Carrara u Bergamu, zbirka Lochis broj 138 (33). Francesco da Santacroce kao da u slikovnoj građi i obrazovanju tipova stoji pod utjecajem djela Benedetta Carpaccija, kojih ima mnogo u Istri. Kao njegov uzor nastoji i on oko apartnog sastavljanja šara. Tako ima Bogorodica ovdje umjesto tradicionalnog modrog bogato klečani žuti svileni plašt.

I franjevački samostan u Hvaru ima više oltara od ovoga majstora, od kojih je dosada fotografiran samo najlošiji. Bolji, koji je signiran, ali nije datiran, prikazuje Bogorodicu sa djetetom u njenu krilu po uzoru braće Vivarinija. U gornjem je dijelu Rođenje Kristovo, djelo veoma blizo slici u berlinskom Kaiser-Friedrich-Museumu (34). Ovdje reproducirani poliptih (slika 16) u bogatu okviru služi ujedno kao sakramentar. Opet predočuje srednja slika Preobraženje sv. Franja Asiškog. U gornjem dijelu oltara prekriva vrata ormara slika Bogorodice, koju nose anđeli. Ovakovo rješenje ujedinjavanja oltarne slike i sakramentara djeluje veoma seljački. Postrane ploče prikazuju u donjem odjeljku lijevo sv. Silvestra papu i sv. Petra, desno sv. Andriju i sv. Jeronima. Gornju zonu zapremaju opet svetice, lijevo Jelena i Lucija, desno Klara i Ursula (?). Čitavo oltarsko djelo kruni lineta sa prizorom Navještenja. Ovo je jedno od posljednjih djela Francesca da Santacroce. Signatura, na lijevoj donjoj ploči, glasi: *FRANCISCHS | SANCTE CHR | VCIS PINSIT | 1583*

Od datiranih djela ovoga majstora sačuvana je inače samo još oltarska slika u Chirignagu kod Mestre iz godine 1541, ili, kako je Fiocco zacijelo ispravnije čitao, 1581 (35). Dalmatinske slike kazuju nam ga kao veoma pokrajinskog umjetnika, a ova kasna u čitavu neimaštvu koloristićkih kvaliteta. Sliku je restaurirao austrijski slikar profesor Gerisch (36). Jedan oltar u Dubašnici (Poratu) na otoku Krku, koji nisam



21. PARIS BORDONE: MRTVI KRIST
KRK, STOLNA CRKVA

22. PARIS BORDONE: MRTVI KRIST
MLECI, DUŽDEVA PALATA

vidjela u originalu, čini se da je više bliz Francescu negoli Girolamu da Santacroce (slika 17). Djela ovih dviju umjetnika ima u Dalmaciji još i više. U Župskoj crkvi u Bakru nalazi se oltarska slika Svetog Trojstva sa dva anđela, u crkvi sv. Josipa u Kotoru signirano djelo Girolamovo sa svecima Bartolomejom, Antunom i Jurjem (srodan fragmenat sv. Roka u franjevačkoj crkvi u Lopudu), veće oltarsko djelo sa slikom Bogorodice, predelama i ostacima krila u Župskoj crkvi u Visu, pa jedna Bogorodica u Stolnoj crkvi u Starom Gradu na Hvaru. Bit će da se u drugim udaljenijim mjestima nalaze još i druge slike osim ovih, koje sam sama vidjela.

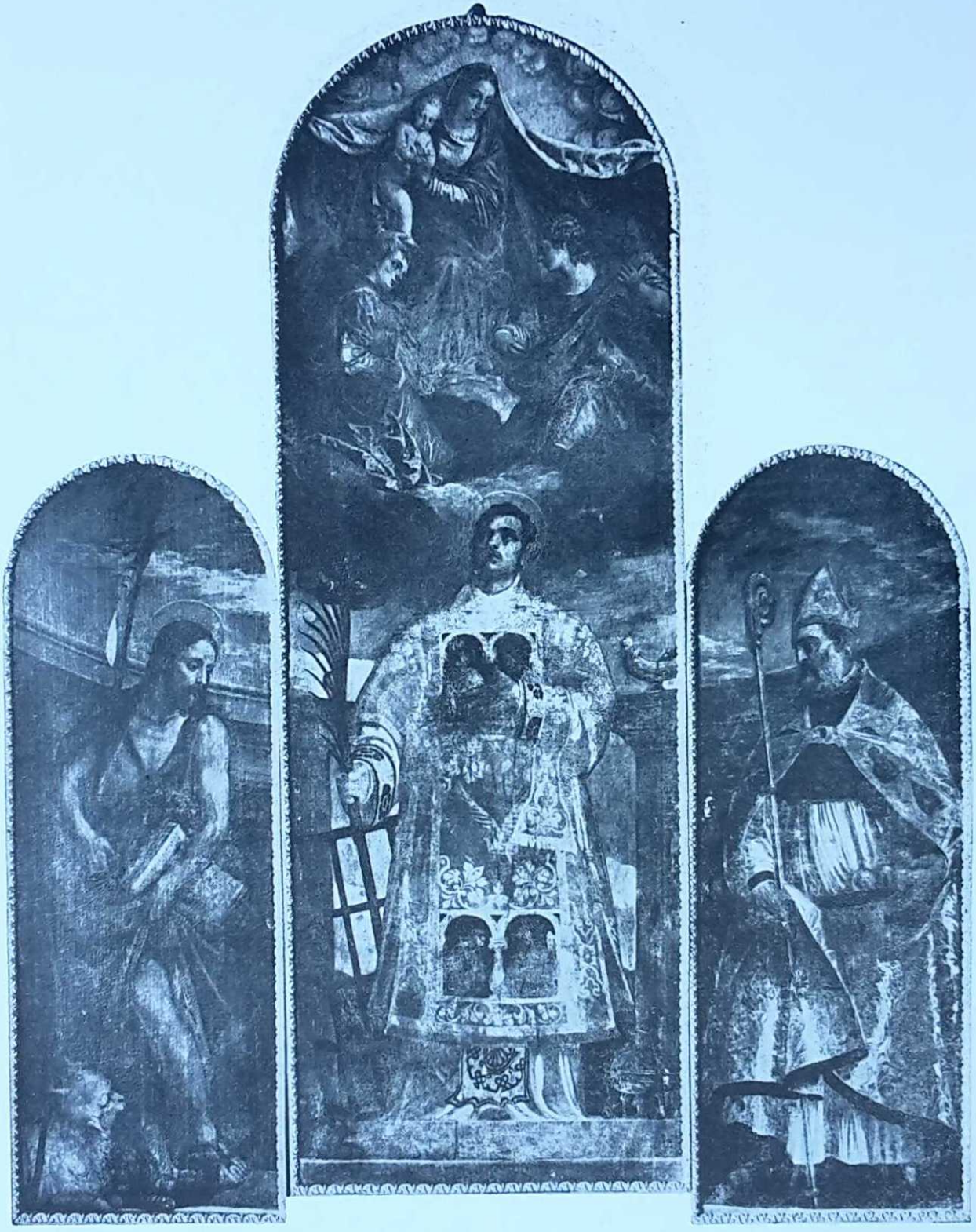
Pored ovih malo zanimljivih djela renesansnog vremena ima u Dalmaciji iz ovog razdoblja još čitav niz znatnijih. Među njima u sakristiji splitske Stolne crkve manja slika, koja prikazuje Mrtvog Krista između Ivana i Mandaljene (slika 18). Djelo se pripisuje Girolamu Savoldu (37), a iznakaženo je mnogim retušama. Tako je, na primjer, desni palac Bogorodičin krivo restauriran, pa se još vidi mjesto, na kojemu je prst bio prije. Uza sve to potsjeća djelo u mnogo čemu na ovoga majstora iz Brescije. U mletačkoj crkvi S. Barnaba nalazi se jedan oltar, koji se pridijeva Giovannu d'Asola. U njegovoj lineti ima slika Oplakivanja (slika 19), koja je veoma blizu splitskoj (38), pa bi se prema tome i ta slika mogla dati ovomu majstoru. Znamo o njemu, da je isto tako rodom iz Brescije, da ga je 1512 primila za svoga člana Scuola di S. Marco, da je 1526 primio narudžbu za slikanje krila orguljnih u mletačkoj crkvi S. Michele i da je umro 1531 (39). Ludwig je držao, da je Giovanni bio učitelj Savoldov, ali je Borenius u pravu, kad tvrdi, da je Savoldo bio onaj, koji je davao (40). Na splitskoj slici potsjećaju tipovi, izdjeljavanje vlasi i tkanina (naročito prelivajući se svileni plašt iznad ramena Mandaljenina) na Savolda. Pored toga nalaze se na slici još i drugi mletački elementi, tako u grupi Majke sa sinom, koja mnogo potsjeća na jednaku grupu na oltaru sv. Barbare Palme Starijega u mletačkoj crkvi S. Maria Formosa (41). Stav ruku Bogorodica, od kojih jedna premaša tijelo, a druga obuhvata rame mrtvačevo, sličan je kod obaju umjetnika. Dok na slikama Savoldovim prevladava strastan temperamenat, ispunja djelo Giovanna d'Asola mekši, lirički, tipično mletački ugođaj.

Iz istoga vremenskog razdoblja, iz kojega je splitska Pietà, poznata mi je osim čuvenog portreta biskupa Tome Nigra u Poljudu, djela Lo-

23. NEPOZNAT MAJSTOR NA OBRATU XVI U XVII STOLJEĆE: SMRT SV. JOSIPA
RAB, CRKVA SV. JUSTINE

renza Lotta iz godine 1527 (42), još velika oltarska slika Bernardina Licinija, datirana 1531, u franjevačkoj crkvi u Krku (slika 20). Prikazana je Bogorodica među redovnicima. Atribuciju Liciniju (1489? — otprilike 1549) utvrđuje srodnost ove slike sa velikom oltarskom slikom majstorovom u mletačkoj crkvi S. Maria Gloriosa de' Frari (43), na kojoj je Bogorodica isto tako prikazana ispred zavjese na prijestolu okružena franjevcima. Krčka je slika u tipovima još bliža Palmi nego mletački oltar. Motiv Majke i djeteta, koji se nagibaju na protivne strane, potječe od Tizianove Bogorodice kuće Pesaro u istoj mletačkoj crkvi (44), a nalazi se na obadva oltara Licinijeva. I krčka je slika znatno restaurirana (45).

I u Stolnoj crkvi krčkoj nalazi se manja oltarna slika iz XVI stoljeća sa prikazom Mrtvog Krista, kojega oplakuju anđeli, temat, koji se veoma često javlja osobito u mletačkom slikarstvu (slika 21). Natpis kaže, da je i ovo djelo restaurirano. Tako, možebiti, treba ukočeno vođenje nabora i obrisa odbiti na restauraciju. Djelo je, sudeći po njegovu stilu, moglo nastati otprilike oko polovine XVI stoljeća. Čini mi se, da je u najtješnjoj vezi sa djelom Parisa Bordona (1500

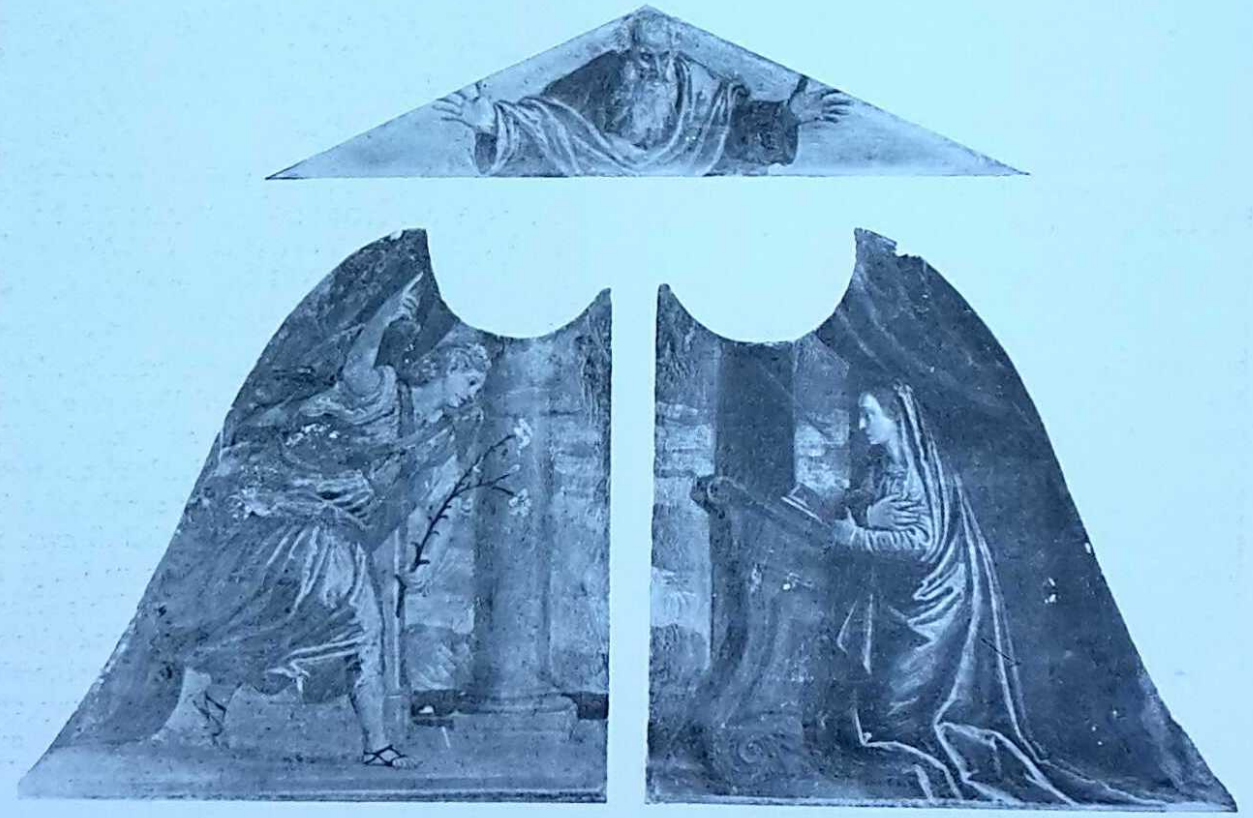


24. PARRHASIO MICHELI (?): TRIPTIH
VRBOSKA, CRKVA SV. LOVRINCA

25/26. PARRHASIO MICHELI (?): PREDELE TRIPTIHA
VRBOSKA, CRKVA SV. LOVRINCA

do 1571) u Duždevoj palati u Mlecima (46), koje prikazuje isti temat, ali sa Kristom, koji leži na sarkofagu (slika 22). Tipovi Krista i anđela, pa prikaz akta slični su na obadvije slike, ali je crtež kod Bordona življi. Na krčkoj slici nema ni onih za Bordona toliko tipičnih šara, koje se prelijevaju. Anđeli imaju crvenkaste haljine, lijevi anđeo zelenu. I zavjesa je iza likova zelena. Na osnovu današnjeg stanja slike mogao bi kao njen autor doći u obzir koji učenik ili atelierski drug Parisa Bordona. Za majstora sama nije kvalitet slike dosta visok.

Atribucije Tizianu treba u Dalmaciji primati sa oprezom. Djelo u rapskoj crkvi sv. Justine, Smrt sv. Josipa (slika 23), koje vodiči pridijevaju Tizianu, treba zacijelo datirati već potkraj XVI ili u početak XVII stoljeća. Za to govori već sam temat, koji se prije nikad ne javlja (47). Po načinu sastava šara, po vođenju svijetla i po kompoziciji, koja raspoređuje likove u dubinu jedan iza drugoga, ova je slika znatno kasnija od Tiziana. Slikana je doduše nekom izvjesnom bravurom i kazuje efektan plasticitet, ali je sve to daleko od Tizianova originaliteta. Baročno dje-

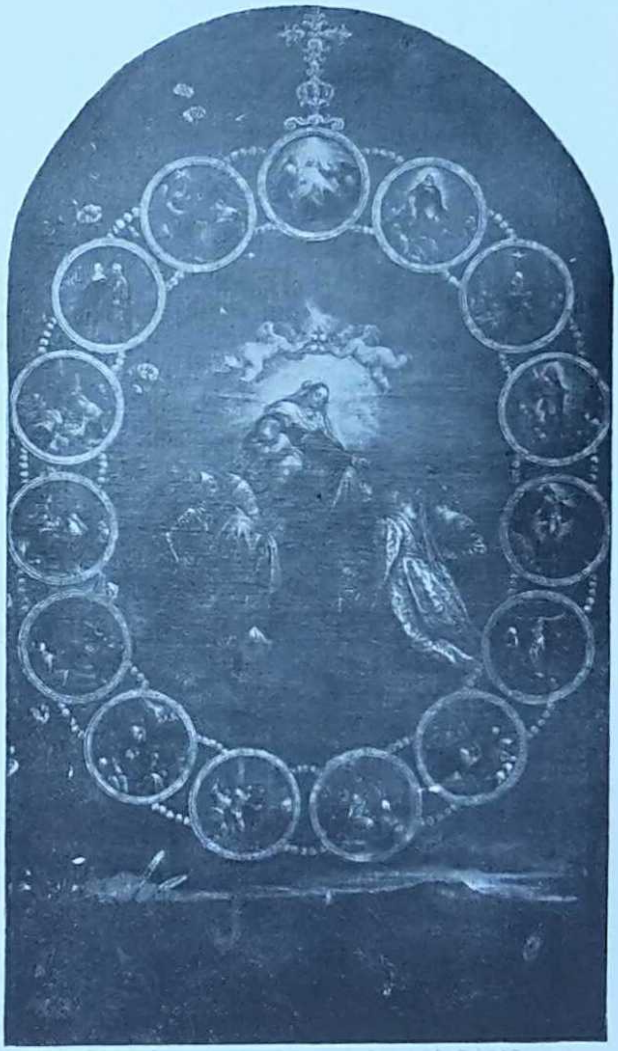


27. PARRHASIO MICHELI (?): NAVJEŠTENJE-BOG OTAC
VRBOSKA, CRKVA SV. LOVRINCA

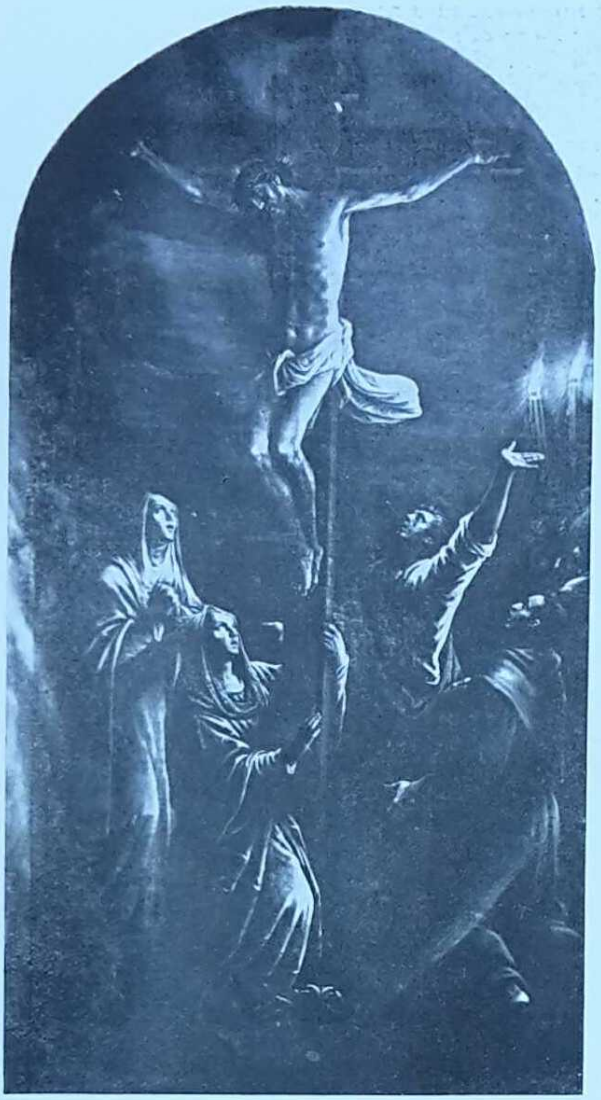
28. PARRHASIO MICHELI: SV. LOVRINAC
MLECI, AKADEMIJA

luju zelenkasto osvijetljeno lice Josipovo i njegove ruke, koje su s obzirom na svijetlo sasvim različno izrađene. Čini se, da je slika mnogo stradala od preslikavanja. Vijenci u rukama anđela djeluju kao moderni pridodaci, a isto tako i golub iznad Josipove glave.

Drugo se Tizianu pripisano djelo nalazi u dubrovačkoj Dominikanskoj crkvi, a prikazuje sv. Blaža, sv. Mandaljenu, Tobiju s anđelom i donatora grofa Gozze-Gučetića (48). U kompoziciji je slika stiješnjena, u izvedbi tvrda, a u kolorizmu veoma malo izrazita. Mogli bismo je uzeti samo kao sliku iz radionice Tizianove. Pričinja mi se, da ima neka veza između nje i slike Tobije s anđelom u mletačkoj crkvi S. Marziale, koja se jednako osporava Tizianu (49).
Još se jedno veće djelo u Dalmaciji pridijeva na osnovi tobožnjih dokumenata Tizianu: veliko oltarsko djelo u crkvi sv. Lovrinca u Vrboskoj na Hvaru, na kojemu ima toliko obilje dobrih starih slika. Kažu, da se u nadbiskupskom arhivu u Hvaru nalazi račun, koji kaže: »pagati al maestro Tiziano Vecelli 1000 ducati« (50). Ali se ovaj račun u novije vrijeme nije mogao naći, a kad bi se i našao, ne bi se on bezuvjetno morao odnositi upravo na ovo djelo (slike 24, 25 i 26). Na osnovi stilsko-kritičkog rasuđivanja dolazimo naime do sasvim drugog zaključka. Na srednjoj slici ovoga oltara prikazan je zaštitnik crkve sv. Lovrinac, gledajući gore na Bogorodicu, koja lebdi iznad njega između anđela (51). Niža postrana oltarna krila prikazuju sv. Ivana i sv. Nikolu, a predele prizore iz svečeva života, njegova liječenja bolesnih i njegova mučeništva. Osim toga pripadaju ovom oltaru još dvije ploče sa prizorom Navještenja, koje u svom današnjem smještaju nisu ispravno postavljene, a osim toga kao da su i obrezane. Možebiti su one isprva zajedno sa slikom Boga Oca, koji lebdi, tvorile jednu ploču, pa su kasnije razrezane, da pristanu u okvir (slika 27).



29. JACOPO DA PONTE BASSANO: OLTARSKA SLIKA
VRBOSKA, CRKVA SV. LOVRINCA



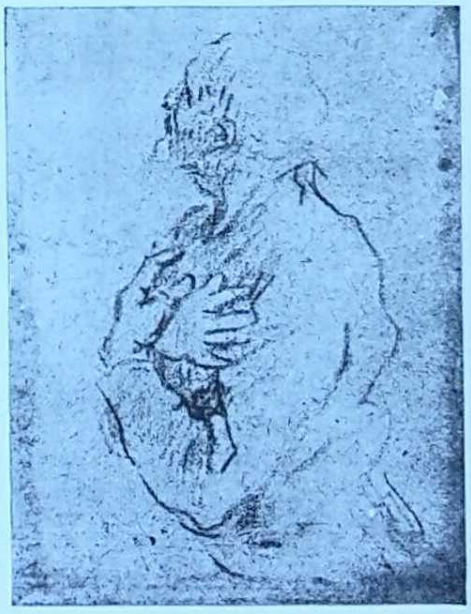
30. ŠKOLA FRANCESCA DA PONTE
BASSANO: KRIST NA KRIŽU
HVAR, FRANJEVAČKA CRKVA

Svaki poznavač mletačkog slikarstva prepoznat će u ovome djelu stil Paola Veronesa. Bogorodica slična je po svom tipu Mariji na slici Veronesa u mletačkoj crkvi S. Francesco della Vigna. Srodne tipove nalazimo i na oltarima mletačkih crkava S. Sebastiano i S. Barnaba (52).
I tipovi su svetaca po razmjerima, shvaćanju i načinu slikanja blizi Paolu Veronesu. Oni su ovdje, kao što često biva pri većim oltarskim djelima, izvedeni sumarnije nego brižnije izdjeljane predele, koje su veoma dražesne po svom impresionističkom načinu slikanja. Potsjećaju na Veronesove freske sa prizorima iz legende sv. Lovrinca u mletačkoj crkvi S. Sebastiano još i time, što se na njima nalaze zlaćani i zlatnosmeđi tonovi (53). Osim toga odaju u vođenju svijetla i u pokretnosti likova utjecaj Tintorettov. Krila sa Navještenjem po svom su kvalitetu neznatnija i izvedena su, možebiti, od druge ruke. Teško je odgovoriti na pitanje, tko je majstor ovog oltarskog djela. Izuzevši predele djelo nema takovih kvaliteta, da bi se moglo pripisati Paolu samom. Vjerojatnije je, da je autor bio koji njegov atelierski drug. Nije mi poznato stilistički toliko srodno djelo, koje bi se nekom sigurnošću moglo pridati istoj ruci. Reproduciram ovdje još jednog sv. Lovrinca (slika 28) iz mletačke Palate Camerlenghi. Držim, da nam ovo djelo, za koje su držali, da mu je autor Parrhasio Micheli, umro 1578 (54), pruža mogućnost nekog poređenja sa predelom Liječenja bolesnika u Vrboskoj. Splitski biskup Alvise Michiel iskazao je Parrhasiju u njegovoj mladosti mnogo dobra, pa je prema tome bio s njim u vezi (55). Parrhasiju se sa izvjesnošću mogu pripisati samo malobrojna djela. Čini mi se, da među njima Rođenje Bogorodičino u Pradu (56), koje je veoma blizo Paolu Veronesu, ima nekih dodirnih tačaka sa predelama u Vrboskoj. Usudila bih se sa svim oprezom naslutiti, da je možebiti on majstor ovog značajnog djela, koje odaje sasvim individualna umjetnika.
Osim ovih dviju slika pripisuju se Tizianu još dva manja djela u trogirskoj Stolnoj crkvi, od kojih još nema valjanih fotografija (57). Sva je

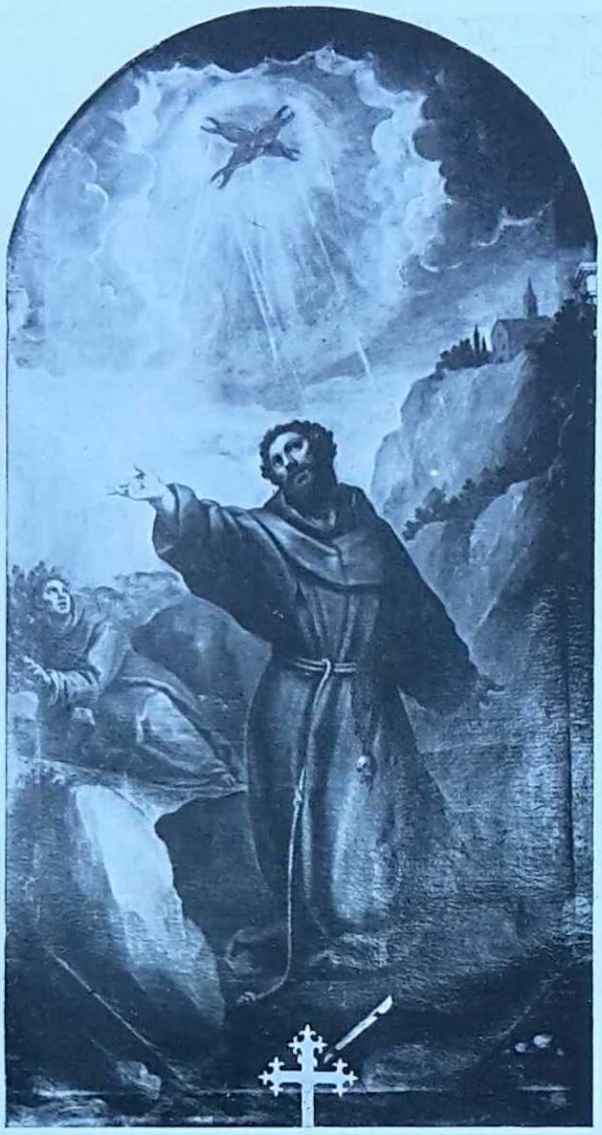
31. ŠKOLA TINTORETTOVA:
SV. TRI KRALJA
KORČULA, STOLNA CRKVA

32. JACOPO PALMA GIOVANE: SVETI PUSTINJACI PAVAO I ANTUN
TROGIR, FRANJEVAČKA CRKVA

33. JACOPO PALMA GIOVANE: STUDIJA
MÜNCHEN, GRAFIČKA ZBIRKA



34. JACOPO PALMA GIOVANE: STUDIJA
MÜNCHEN, GRAFIČKA ZBIRKA



35. JACOPO PALMA GIOVANE:
STIGMATIZACIJA SV. FRANJE ASIŠKOG
HVAR, FRANJEVAČKA CRKVA

Manje dobra slika Bassanâ, Krist na Križu, nalazi se u franjevačkoj crkvi u Hvaru (slika 30). Djelo treba pridati školi Francesca da Ponte Bassano, 1549—1592, (60). Treća, znatno oštećena, slika Bassanâ, na kojoj se još razabiraju tragovi signature (na prijestolu do nogu Bogorodičinih), nalazi se u Župskoj crkvi u Splitskoj na otoku Braču. Prikazuje Bogorodicu na prijestolu sa sv. Stjepanom papom i sv. Nikolom (61).

36. JACOPO PALMA GIOVANE:
STUDIJA ZA HVARSKU SLIKU
MÜNCHEN, GRAFIČKA ZBIRKA

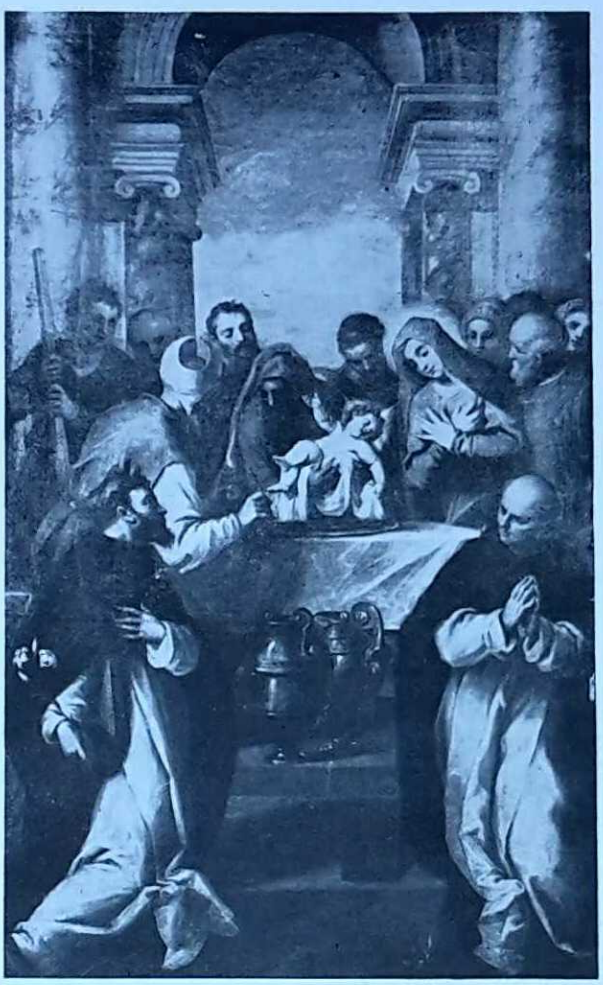
vjerojatnost, da one ulaze u krug Palme Mlađega.

U Vrboskoj nalazi se u istoj crkvi, u kojoj i onaj veliki oltar, veoma oštećena i potamnjela slika Ružarija, koja odaje stil Jacopa Bassana (58). Prikazuje Bogorodicu usred Ružarija, koji je sastavljen od petnaest medaljona sa prizorima iz života Kristova. Bogorodica pruža nadesno nekim sveticama krunicu, dok se dijete priklanja nalijevo nekom papi, koji kleči, i nekom knezu u viteškoj nošnji (slika 29). Isti se muški likovi javljaju na jednoj slici Jacopa i Leandra Bassana, koja se nalazi u Župskoj crkvi u mjestancu Rosa (Veneto), a prikazuje Obrezivanje Kristovo. Slika se datira 1582 (59). I značaj slike u Vrboskoj upućuje na ovo kasno vrijeme.

Pored ovih ima u Stolnoj crkvi u Korčuli jedno Sv. Trojstvo, a u Župskoj crkvi u Prčanju (Boka Kotorska) mala slika Rođenja Kristova. Obadvije pripadaju porodici Bassanâ.

Iz kruga Tintoretta, jednog od najplodnijih mletačkih slikara, sačuvano je u Dalmaciji veoma malo djela. Slika Sv. triju kralja, koja mu se pripisuje u Stolnoj crkvi u Korčuli (slika 31), kvalitativno je slaba i mogla bi se uzeti samo kao djelo njegove škole kao što i ona u Bolu, koju poznajem samo po fotografiji.

Onaj mletački majstor, koji se pored oba Santacroce u Dalmaciji svojim djelima najčešće javlja, bio je Palma Giovane, učenik i mlađi suvremenik Tintorettov (1544—1628). Njegova su djela u Dalmaciji srazmjerno bolja od onih



37. JACOPO PALMA GIOVANE: OBREZIVANJE KRISTOVO
TROGIR, DOMINIKANSKA CRKVA

mnogih, koja mu se u Italiji pridijevaju. Mnoga su od njih u Dalmaciji i signirana. Golemo mnoštvo djela iz njegove radionice nije još do danas stilski i kritički ispitano, a i njegov razvoj nije još sasvim objašnjen (62). Zbog toga se i ne upuštam u datiranje djela. Kako i nema fotografija, ograničit ću se samo na nekolika.

U trogirskoj Franjevačkoj crkvi nalazi se slika signirana »IACOBUS PALMA F« sa prikazom svetih pustinjaka Pavla i Antuna, kojima gavran donosi hljeba (slika 32). Djelo nas nagoni u čudo veličajnom kompozicijom, koja se još jače ističe, ako je poredimo sa slikom istog predmeta od Savolda u mletačkoj Akademiji (63). Poput silhueta postavljena su oba tamna lika ispred modrog neba. Na rubovima uokvirena je slika lijevo pećinskom kulisom, a lijevo paomom. Koloristički je najsnažnije naglašen hljeb u kljunu gavranovu, prema kojemu je sv. Pavao ispružio ruke. U zajednici sa linijom njegovih nogu tvore one dijagonalu, koja dijeli slikovno polje. Nju ponavlja štap sv. Antuna. Ujedno prevode ispružene ruke kao i naprijed pomaknuta noga Pavlova na lik, koji se nalazi na desnoj strani slike. Ovdje se linijskoj mreži lijeve strane suprotstavlja u sebi zatvorena kompaktnija masa, koja ima najjači akcenat svijetla. Čitava slika kazuje tupe tonove. Po brižno uravnoteženom načinu kompozicije prepoznajemo učenika Tintorettova. Ornamentalno je ispunjavanje slikovnog prostora bez sumnje najjača vrlina Palme Mlađega, kojom on ovdje dostiže izvjesnu monumentalnost. Dva crteža majstorova iz njegove knjige bilježaka, koju čuva Grafička zbirka u Münchenu (64, slike 33 i 34), mogu se smatrati studijama (možebiti po modelu) za trogirsku sliku (65).

U ovoj knjizi bilježaka ima još i studija za jednu sliku, koja se sačuvala u Dalmaciji, naime za Stigmatizaciju sv. Franja Asiškog u Hvaru

38. JACOPO PALMA GIOVANE: BOGORODICA SA SVECIMA I DONATORIMA
SPLIT, STOLNA CRKVA

(slike 35 i 36) u istoj franjevačkoj crkvi, u kojoj se nalaze već prikazani oltari Santacrocea (66). Hvarska je slika toliko preslikana, da bismo je teško mogli pripisati majstoru samom, kad ne bi bilo signature (na kamenu lijevo sprijeda) i münchenskog crteža. Sudeći po crtežu čini se, da su naročito obilno preslikani svečeva glava i pejzaž sa moderno prikazanim pećinama.

Treće je, isto tako signirano, djelo majstorovo Obrezivanje Kristovo u trogirskoj dominikanskoj crkvi (slika 37). I nju je restauriranje znatno izmijenilo. Ipak se i ovdje prepoznaje vlastoručno djelo majstorovo po slobodnu raspoređaju likova u prostoru ispred monumentalne arhitekture, koja sažima cjelinu, po preglednoj kompoziciji, po dobru vođenju svijetla, i po lijepu koloristićkom dojmu.

Svoje umještvo kao portretist posvjedočava majstor svojom slikom u splitskoj Stolnoj crkvi, koja prikazuje Bogorodicu sa svecima i donatorima (slika 38). I ovo je djelo mnogo restaurirano. Portreti donatora odaju bjelodano način Tintoretta i njegove škole. Mali Krist, koji nije sasvim uspio, potsjeća još na tipove kod Palme Starijega i Bonifacija. U kompoziciji djeluje slika nešto skalupljeno i nije toliko slobodna kao što su ostala djela. Nije isključeno, da je ona iz ranijeg vremena majstorova.

Djelatnost Palme Mlađega proteže se već do u XVII stoljeće. Među njegovim nasljednicima naročito je brojno svojim djelima u Dalmaciji, svojoj domovini, zastupan Matej Ponèun-Ponzone, rođen u Splitu, (1580/90—1664). Školovan je u Mlecima, gdje mu je bio učitelj Sante Peranda, koji je radio u radionici Palme Mlađega. Ali ga, iako je rođen u Dalmaciji, ipak po njegovu stilu moramo ubrojiti među talijanske umjetnike (67).

Poredimo li njegovo Obrezivanje Kristovo u crkvi sv. Dominika u Šibeniku (slika 39) sa slikom istog predmeta od Palme Mlađega u Trogiru (slika 37), vidjet ćemo, da je bio tek veoma osrednji umjetnik. A i slika Bogorodice sa dominikancem, koji joj se klanja, u istoj šibenskoj crkvi, pričinja mi se, da je od njegove ruke (slika 40). Poredite na obadvije slike glave Bogorodice, ruke i nabore haljina, maniriranе dugo izvučene oblike udova. Sa dominikancem, koji kleči na šibenskoj slici, srodan je sv. Franjo Asiški u splitskoj Stolnoj crkvi (slika 41), kvalitativno najbolje od svih djela, koja se ovdje spominju. Restauriranja na licu svečevu i na ras-

39. MATTEO PONZONE: OBREZIVANJE KRISTOVO
ŠIBENIK, CRKVA SV. DOMINIKA

40. MATTEO PONZONE: BOGORODICA I REDOVNIK
ŠIBENIK, CRKVA SV. DOMINIKA

41. MATTEO PONZONE: SV. FRANJO ASIŠKI
SPLIT, STOLNA CRKVA

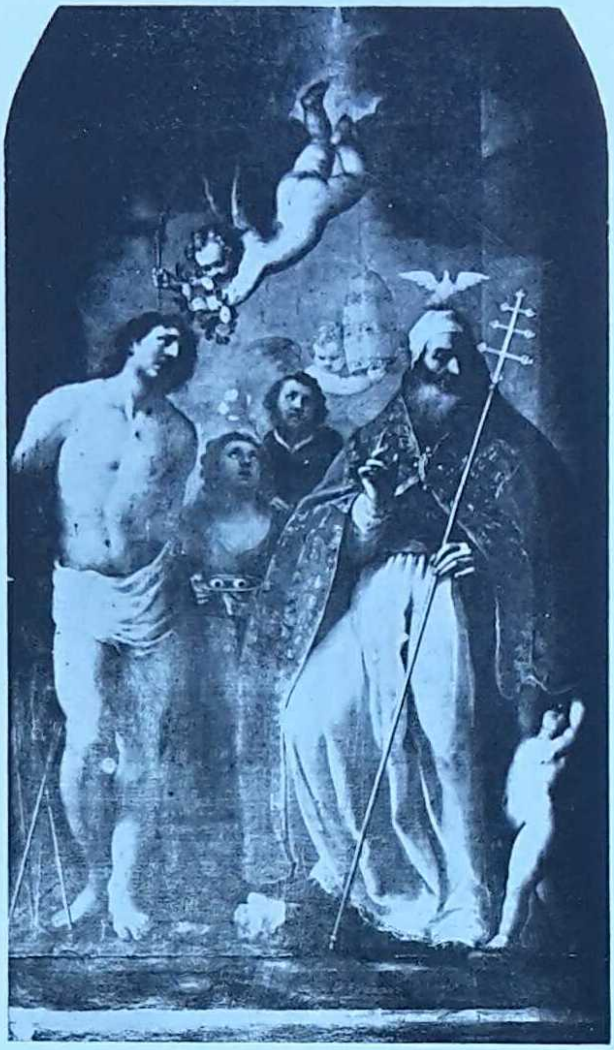
pelu razabiraju se i na reprodukciji. Pored toga ima splitska Stolna crkva još čitav niz slika sa prizorima iz života sv. Dujma, koje su najvećim dijelom djela majstorovih atelierskih drugova. U šibenskoj crkvi sv. Frana sačuvan je strop, koji su slikali on i njegovi učenici.

Čini mi se, da u isti umjetnički krug ulazi i slika, koja je u Dalmaciji izašla na izvjestan glas. To je velika Posljednja večera (slika 42), koja resi refektorij franjevačkog samostana u Hvaru, a za koju stara tradicija tvrdi, da je njen autor Firentinac Matteo Rosselli, koji je živio od 1578 do 1650 (68). Fabianich priča, da je umjetnik putujući u Dubrovnik u hvarskom samostanu obolio i da je iz zahvalnosti, što su ga monasi za bolesti njegovali, naslikao ovu sliku (69). Ali se stil djela protivi ovoj priči. Slika odaje izrazit mletački značaj, koji ne valja nikako zamijeniti sa onom mletačkom primjesom, koje ime na mnogobrojnim slikama Rossellijevim u Firenci. Atribucija ove slike Rosselliju ne osniva se ni na ispravama, kako je to dokazalo ponovo istraživanje u samostanskom arkivu (70). Po svoj prilici oslanja se ona na osakaćenu signaturu MATE (desno dolje). Možebiti je i slika na ovoj strani obrezana. Srazmjerni je otsječak na lijevoj strani uistinu širi. I restaurator Gerisch poznavao je samo ovu signaturu i kaže, da djelo mnogo potsjeća na Tintoretta (71).

Trodjelna kompozicija povodi se za mletačkim djelima. Srednji dio zaprema u obliku potkove postavljeni stô, dok strane zatvaraju kolumne arhitekture. Na lijevoj strani slike vidimo dječaka, koji se upravo maša velikog krčaga s vinom, a na srazmjernoj desnoj strani prosjaka, iza kojega se pojavljuje pseto. Prosjak smjerno moli milostinju od apostola, koji sjedi lijevo sasvim na kraju. Motivi ovih dvaju postranih otsječaka, razdioba čitave kompozicije, motiv sjedjenja apostola, koji je lijevo pri kraju, sve to potsjeća naročito na poznatu sliku Rasipnika i siromaha Lazara od Bonifacija de' Pitati Veronesa (slika 43) u mletačkoj Akademiji (72). Ali je ovdje motiv prosjaka, na kojega se uckaju psi, opravdan samim tematom, dok je on neobičan pri prikazu Posljednje večere. Meni se čini, da je ova činjenica — bez obzira na mletačku tehniku, mletačke šare i mletačko oblikovanje — ponovan dokaz za mletački značaj slike. Svijetlo i sjena, tvarnost čaša i posuđa, sve je to prikazano sa osjećajem za igru svijetla, koji je naročit Mlečanima. Naslage su šara tanke, a i grubo platno učestvuje pri dojmu, koji slika izvodi. Stilistički potsjeća ona na Palmu Mla-

42. MATTEO PONZONE (?): POSLJEDNJA VEČERA
HVAR, FRANJEVAČKI SAMOSTAN

43. BONIFAZIO VERONESE: RASIPNIK I LAZAR
MLECI, AKADEMIJA



44. FILIPPO ZANIMBERTI: OLTARSKA SLIKA
ŠIBENIK, STOLNA CRKVA

đega, kojega je otac Antonio Palma bio učenik Bonifacijev. Možebiti je i ovdje pred nama djelo Ponzona, na čije bi se krsno ime »Matteo« mogla odnositi osakaćena signatura. Apostol, koji sjedi sasvim lijevo, sličan je sv. Jeronimu na Ponzonovoj slici sv. Jurja u mletačkoj crkvi S. Maria dell' Orto, dječak na Posljednjoj večeri mladenačkom svecu na istoj mletačkoj slici (73). Sve dok ne bude temeljito i naučno obrađen čitav kompleks radionice Palme Mlađega, bit će uvijek teško sa sigurnošću određivati takove slike. Ni o Ponzonu nemamo još određene predodžbe.

Sasvim je ista stvar sa Ponzonovim drugom Filippom Zanimbertijem (1585—1636), koji je također djelovao u Perandinu atelieru. Umro je mlad, pa su od njega poznata samo nekolika djela. Slika u šibenskoj Stolnoj crkvi (slika 44) sa svecima Sebastijanom, Lucijom, Dominikom i papom Grgurom zajamčeno je njegovo djelo po signaturi na kamenu ispod noge putta. Fiocco upozorava na to, da Zanimberti na svojim trima poznatim nam djelima uvijek čuva tradicionalnu shemu, služeći se pri tome, pod utjecajem Strozzija, kao novom tečevinom mekim i živahnim koloritom (74).

Svi su ovi spomenuti majstori epigoni velikih mletačkih renesansnih umjetnika. Jedan je od posljednih čuvara Tizianove tradicije Alessandro Varotari Padovanino (1588—1648), od kojega ima crkva sv. Duha u Hvaru jednu signiranu Bogorodicu (slika 45). Marija stoluje ispred arhitekture sa kolumnama, koja je slična onoj na Tizianovoj Madoni kuće Pesaro. Njoj se klanjaju sv. Nikola i sv. Blaž. Tipovi, kompozicija, prikazivanje haljina, sve to potsjeća mnogo na umjetnost XVI stoljeća. Jedino maniriranе oblici i oskudica duševne napetosti označuju sliku kao

45. ALESSANDRO VAROTARI PADOVANINO: BOGORODICA SA DVA SVECA
HVAR, CRKVA SV. DUHA

djelo kasnije epohe. Poredimo li hvarsku sliku sa drugim slikama majstorovim, morat ćemo je datirati u njegovo mladenačko doba, u početak XVII stoljeća. Među njegovim djelima ona je najbliža Nevjernom Tomi u padovanskoj Kapeli Eremitani, koji je nastao 1610 (75).

Prije nego što prijeđemo na prikazivanje talijanskih slika XVIII stoljeća u Dalmaciji, treba još naknadno pomenuti nekolika renesansna djela, kojih majstori pripadaju talijanskim školama izvan Mletaka. U Dalmaciji ih, prirodno, ima samo neznatan broj. Tako se čuva u sakristiji dubrovačke crkve sv. Dominika jedan tondo, koji se pripisuje Lorenzu di Credi (slika 46). Nova Degenhartova rasprava upoznava nas naročito dobro sa ovim majstorom i njegovom radionicom (76), pa bi autor dubrovačke slike mogao biti Credijev učenik Tommaso di Stefano Lunetti. Za Credija samog kvalitet nije dosta dobar. Likovi su ukočeni, stil nabora tvrd, tehnika slikanja učenička. Karakteristični su za Lunettija fini pejzažni isječci, koje nalazimo i na dubrovačkom tondu (77). U nadbiskupskoj palati dubrovačkoj ima malena zbirka slika, od kojih mogu zasada predočiti samo dvije u amaterskim snimcima. Jedno je slika Bogorodice (slika 47). Potječe sa Lokruma, a natpis na stražnjoj strani kaže, da je djelo Rafaelovo. Mnogo je čišćena i restaurirana (78). Autor joj je bjelodano firentinski slikar Domenico Puligo (1492—1527), kojega je učitelj bio Andrea del Sarto. U firentinskim galerijama ima mnogo sličnih slika Puligovih. Njegova djela odaju utjecaj Rafaela i Sarta, čiju lijepu skalu šara on preuzima. Tako ima Bogorodica u dubrovačkoj slici nježnu ljubičastu haljinu, s kojom kontrastira zelena postava njena plašta.

Drugo je značajno djelo u pomenutoj zbirci sv. Sebastijan (slika 48). Djelo bi se moglo pripisati milanskoj školi Leonarda da Vinci. Na osnovu fotografije moglo se utvrditi, da se replika ove slike nalazila u bečkoj zbirci Brunswick (79).

46. TOMMASO DI STEFANO LUNETTI: SV. PORODICA SA MALIM IVANOM
DUBROVNIK, CRKVA SV. DOMINIKA

Kvalitet dubrovačke slike nije osobito dobar, tako te bi i ona mogla biti replika jedne poznatije slike.

Produkcija XVII i XVIII stoljeća veoma je bogato zastupana među dalmatinskim slikama, ali je veći dio djela toliko pokrajinski, da za historika umjetnosti imaju samo neznatan interes. U slikarskim se radionicama u ovo vrijeme proizvodila slikarska roba u masama.

Među dalmatinskim slikama mletačke škole XVIII stoljeća dosad fotografiranim vrijedna je neke pažnje Bogorodica sa dva sveca u šibenskoj crkvi sv. Franje, koja se pripisuje Piazzetti (slika 49). I ovdje nalazimo još tizianeskni motiv Bogorodice, koja stoluje visoko ispred jedne kolumne. Okružena je oblacima, na kojima lebde anđeoski likovi. Tipovi i građa, vođenje svijetla, koje stavlja najjača svijetla neposredno uz duboke tame, sve to potsjeća na Piazzettu. Ipak nije ni ovdje kvalitet dosta visok, da bismo ovu sliku mogli smatrati vlastoručnim djelom majstorovim. Crtež odaje izvjesnu ukočenost (na primjer ruke pojedinih likova), prednji je anđeo glomazan. A ni kompozicija nije osobito vješta. Nedostaje joj lakoća Piazzettinih domišljaja. Čudovito masno djeluje golo djetinje tijelo. Šare nisu tako duhovite kao na izvornim djelima majstorovim. Rekla bih, da je autor šibenske slike koji pokrajinski učenik Piazzettin. Datirati bi se mogla otprilike u tridesete godine XVIII stoljeća.

Najposlije ću spomenuti još jednu seriju slika, koje se nalaze u Krku, a imaju signaturu

CHRISTOFERUS TASCA BERGOMEN. F/1706

Prikazuju Žrtvu Abrahamovu, Kišu mane i odnosne prizore iz Novog Zavjeta: Posljednju večeru i Krista koji hrani pet hiljada ljudi. Repro-

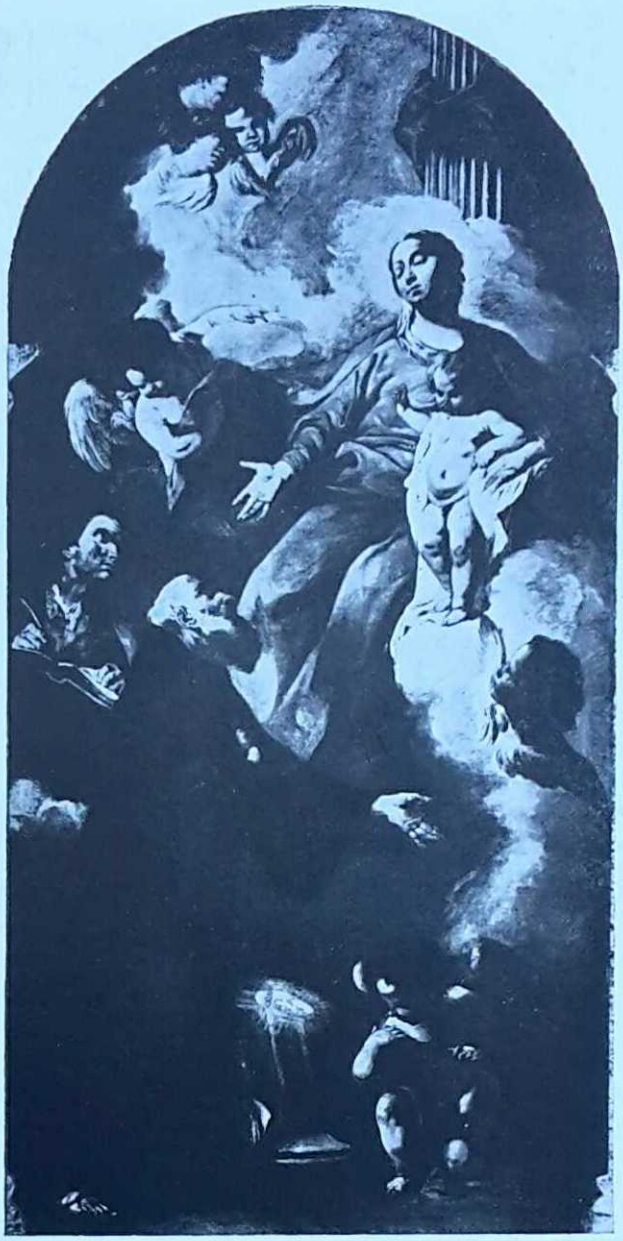
47. DOMENICO PULIGO: BOGORODICA SA ISUSOM I ANĐELOM
DUBROVNIK, NADBISKUPSKA PALATA

48. ŠKOLA LEONARDA DA VINCI: SV. SEBASTIJAN
DUBROVNIK, NADBISKUPSKA PALATA

duciram ovdje samo posljednju (slika 50). Tassi i Locatelli, autori vodiča po gradu Bergamu, jedini su, koji pišu opširnije o ovom osrednjem umjetniku (80). Govore o njemu veoma nepovoljno, a Tassi se gnjevi zbog toga, što su majstoru za njegov portret cara Leopolda I u Beču platili golemu svotu od »cinquecento ongari«. Jedna signirana i 1697 datirana slika Tascina sačuvala se još u Župskoj crkvi u Paladini u pokrajini Bergamo (81). Cristoforo Tasca umro je 1737. Njegove slike odaju zaostali stil, koji potsjeća na djela manirista iz Bonifacijeve škole, a nema nikakovih veza sa suvremenom mletačkom umjetnošću. Da nema signature, jedva bismo pomenute slike datirali u početak XVIII stoljeća. Kao posljednje reproduciram djelo, koje ima interesa i sa stajališta umjetničkog obrta. To je slikan okvir u rapskoj crkvi sv. Križa, na kojega je donjem dijelu prikazana Sv. porodica sa raznim svecima po shemi Poklonstva kraljeva (slika 51). Na uskim okomitim postranim dijelovima okvira naslikani su putti, a u gornjoj završnoj lineti lebdeći Bog Otac. Prema svom stilskom značaju spada ovo djelo već u drugu polovicu XVIII stoljeća, između godine 1750 i 1760. Osjećamo ovdje utjecaj Piazzetina učenika Benkovića (1677—1753). Benković bio je rodom iz Dalmacije, pa nije isključeno, da se od njega nalaze sačuvana djela u Istri i Dalmaciji. Tek u novije vrijeme počela je nauka odvajati njegova djela od Piazzettinih (82).

Zbog nestašice fotografija ne mogu zasad prikazati i druga značajna talijanska djela XVIII stoljeća u Dalmaciji. Pittoniju blizo Poklonstvo kraljeva nalazi se u Prčanju (Boka Kotorska), srodno djelo u crkvi sv. Josipa u Kotoru. U hodočasničkoj crkvi na otoku ispred Perasta pripisuje se slika sv. Roka G. B. Tiepolu, ali je sva prilika, da je ona djelo nekog domaćeg majstora. Na osnovi ovdje prikazanih talijanskih djela XVI i daljih stoljeća, a u srazmjeru sa brojem importiranih slika u predašnjem razdoblju, utvrđena je činjenica, da se od XVI stoljeća dalje uvozilo u Dalmaciju mnogo više talijanskih slika nego prije. Time je bilo uvjetovano potiskivanje domaće produkcije, čija su djela po svoj prilici i uništavana, da budu nadomještana onima mletačkog slikarstva, koje je u ono vrijeme natkrililo sve ostale škole. Veoma neznatan broj djela sačuvao se od onih majstora dalmatinske škole, koji su po ispravama utvrđeni.

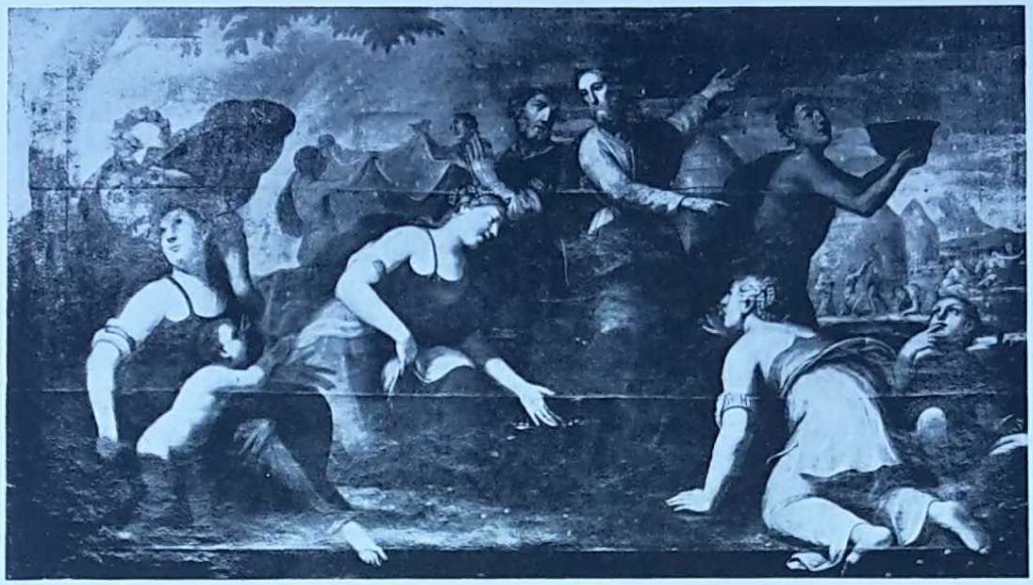
Sa velikom vjerojatnošću mogli bismo u drugu desetinu XVI stoljeća datirati one oltarske fragmente u crkvi Začeća bl. djevice Marije u Korčuli, od kojih jedna prikazuje u donjem dijelu sv. Kristofora i sv. Roka, a u gornjem sveca i sveticu u poluliku (slika 52). Među krila stavljena je jedna oltarska slika iz godine 1727, koja



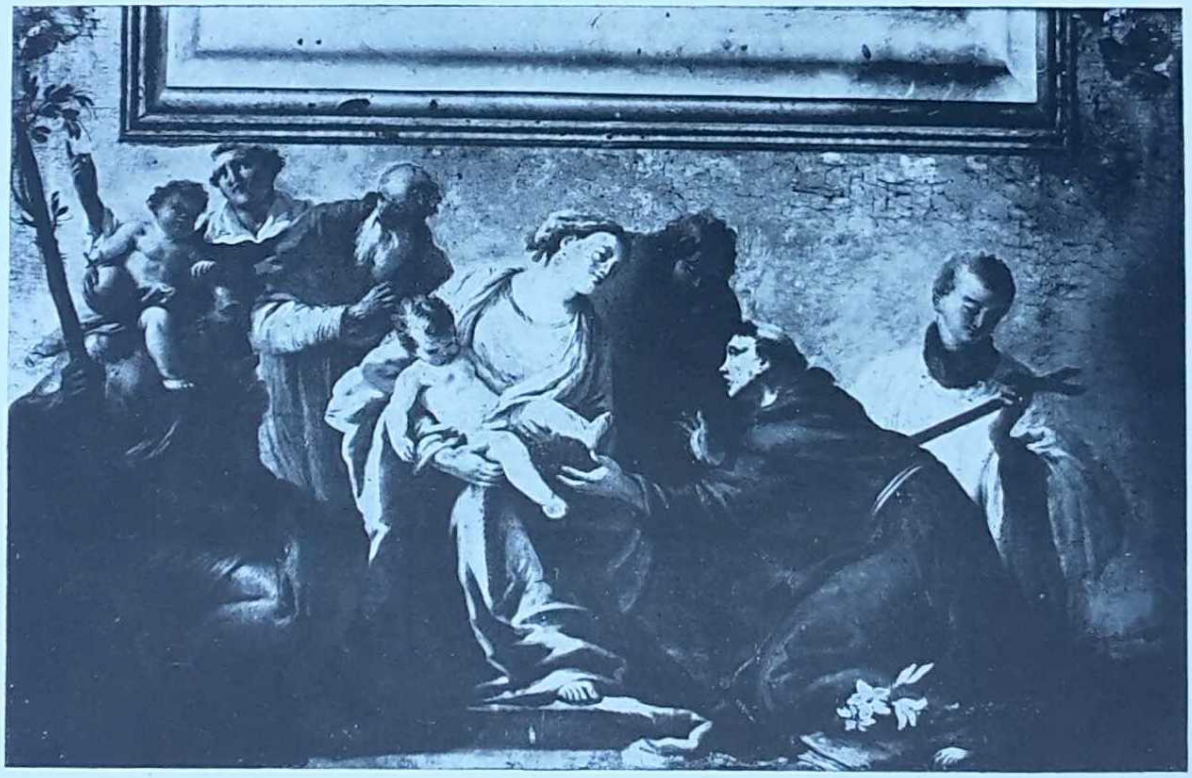
49. ŠKOLA G. B. PIAZZETTE: BOGORODICA SA SVECIMA I ANĐELIMA
ŠIBENIK, CRKVA SV. FRANA

s njima nema nikakove veze, a iznad nje Bogorodica u poluliku, koja je zacijelo isprva pripadala starijem djelu. Berenson drži, da je majstor ovih krila Domenico Mancini (83), kojega je Wilde prikazao u novu svijetlu (84). Kako mi Wilde ljubazno saopćuje, ne radi se po njegovu mišljenju pri slici u Korčuli (koliko se može da prosudi po fotografiji) nikako o djelu pomenutog majstora. Sva je mogućnost, da je ona djelo nekog domaćeg majstora, koji se školovao u Mlecima, na što upućuje palmeskni tip svetica. Osim toga je tip Bogorodice (koja ovdje nije reproducirana) sa djetetom, što ispred nje trči po balustradi i stavlja svoju ruku u izrezak njene haljine, očito mletački. A i izvedba i ukočenost govore za domaćeg majstora. Radi se, dakle, ovdje o jednom graničnom slučaju, u kojemu je teško stvoriti odluku.

Naprotiv je velika oltarska slika Bogorodice sa šest svetaca i anđelima u crkvi Sv. Trojstva u Baški na otoku Krku bez ikakove sumnje djelo domaćeg majstora (slika 53). U pozadini kao da je prikazan onamošnji pejzaž, dok desno uz prijesto kleči zaštitnik otoka Krka sv. Gaudencije. Pred njim stoji njegov atribut: posuda sa ukroćenim zmijama. Pored ovih veza sa domaćom tradicijom objavljuje se slika kao djelo domaće škole i po svom nejedinstvenom stilu i



50. CRISTOFORO TASCA: KIŠA MANE
KRK, STOLNA CRKVA



51. SMJER F. BENKOVIĆA: BOGORODICA SA SVECIMA
RAB, CRKVA SV. KRIŽA

provincijalizmu. Građa prijestola povodi se za mletačkim uzorima. Svirajući anđeli, vaza sprijeda tretirana poput »mrtve prirode«, ptice na šipci desno, sve to potsjeća na Carpaccija. Znamo, da ima djela Vittora i Benedetta Carpaccija u Istri i Zadru, a nije isključeno, da je Benedetto radio u samoj Dalmaciji, iako se, koliko znam, nije od ovoga njegova djelovanja ondje ništa sačuvalo. U drugu ruku opet kazuju anđeli, koji lebde iznad glave Bogorodičine, pa čudno

52. DALMATINSKI MAJSTOR O POČETKU XVI STOLJEĆA: ČETIRI SVECA
KORČULA, CRKVA ZAČEĆA BL. DJEVICE MARIJE

oblikovani baldakin očite lombardijske tipove. Mali Krist mnogo je sličan onome na slici u berlinskom Muzeju br. 1109, signiranom djelu Filippa Mazzole, koji je djelovao u Parmi (85). Upravo ova mješavina stilskih značajki najrazniji škola tipična je za djela dalmatinskih slikarskih škola ovoga vremena. Slika bi se mogla datirati 1530.

Slične stilističke probleme zadaje predela sa prizorom Kristove gozbe u kući Šimuna Gubavca u krčkoj crkvi sv. Benka (slika 54). Na obadvije strane stola nalaze se po dva sveta biskupa. Iza onih, koji se goste, prikazan je niz likova, koji donose jela. Lijevo iza Krista stoji Mandaljena, koja je zabavljena pomazivanjem Gospodina. Po kretnjama ruku onih likova, koji sjede na krajevima stola, razabiramo, da je umjetniku morala biti poznata kompozicija Leonardove Posljednje večere. Slične kretnje ruku nalazimo ondje na protivnom kraju stola. A i sažimanje likova za stolom u grupe, nastojanje, da se pojedina lica individualiziraju, sve to

53. KRČKI MAJSTOR XVI STOLJEĆA: BOGORODICA SA SVECIMA I ANĐELIMA
BAŠKA, CRKVA SV. TROJSTVA

upućuje na poznavanje Leonardova djela. Kao kod svih dalmatinskih domaćih djela susretamo i ovdje pučku umjetnost, koja nas se na toj slici naročito doima zbog njene drastične izražajne snage. Sa oblicima pozajmljenim od talijanske renesanse miješaju se ovdje bizantinski elementi. Tako potsjeća krajnji desni nosač jela na likove sredovječnih minijatura. Po sredovječnom običaju ima gozbenik, prikazan sa stražnje strane, natpis »Symon Leprosus« (Šimun Gubavac), a na prostirci u sredini stola čitamo riječi »In Bethania in domo Symonis Leprosi«. I šare se odvajaju od mletačke kolorističe skale i potsjećaju više na bizantinske slike.

Datiranje je ove slike veoma oteščano. Sa stajališta suvremenog mletačkog slikarstva mogli bismo je možebiti staviti u tridesete do četrdesete godine XVI stoljeća. Ali je opet lako moguće, da se ovdje radi o zaostalu umjetniku, tako te je djelo moglo nastati i poslije polovine stoljeća. U svakom slučaju posvjedočava ono, da je bizantinska tradicija u dalmatinskom slikarstvu trajala i dalje unatoč talijanskom utjecaju, kako je to već Karaman dokazao na čitavom nizu primjera (86). Pri tome on naglašava, da se središte domaćih slikarskih škola u suprotnosti prema predašnjem razdoblju vjerojatno nalazilo u južnoj Dalmaciji, gdje se Nikola Božidarević († 1517) među malobrojnim još dohvatljivim majstorima ističe kao određena umjetnička ličnost. Zbog potpunosti reproducirat ću ovdje tri njegova djela. Triptih u dubrovačkoj crkvi sv. Dominika (slika 55) prikazuje Bogorodicu na mjesečevu srpu između sv. Blaža, sa modelom grada Dubrovnika (koji se može datirati između 1481 i 1485), sv. Pavla, sv. Dominika, sa modelom crkve, i sv. Augustina (87). U raspoređaju likova na zlatnoj pozadini i u starodrevnom nizanju šara sa upotrebom zlata prepoznajemo unatoč talijanskim tipovima i kompoziciji ruku domaćeg umjetnika. Čini mi se, da tipovi nisu toliko zavisni o Belliniju i Crivelliju, kako se to tvrdilo, nego više o utjecaju umjetnika iz talijanskih Marka, koji su već u starije vrijeme

54. KRČKI MAJSTOR OKO 1540: KRIST NA GOZBI U KUĆI ŠIMUNA GUBAVCA
KRK, CRKVA SV. BENKA

utjecali na dalmatinske majstore XV stoljeća. Svečani hijeratički likovi biskupa potsjećaju i na južnotalijansku umjetnost ovoga doba. Držim, da se veza sa umjetnošću Marka očituje naročito jasno na Božidarevićevoj slici datiranoj 1513, koja se nalazi u istoj crkvi. Ovdje su sveci već na način »Santa Conversazione« poređani oko Bogorodice, pa se više ne nalaze na odvojenim krilima (slika 56). Tu stoje lijevo sv. Julijan i sv. Jakov, desno sv. Dominik i sv. Matej, dok je u lineti prikazano Oplakivanje Krista sa dominikanskim svecem Petrom Mučenikom. Nježna lica sa sitnim ustima potsjećaju i po svom rezu na umjetnost Pintoricchijevu, a ugođaj na Perugina. Oba su ova umjetnika utjecala na onodobnu umjetnost Marka. Više mletački djeluje 1513 datirana Bogorodica sa sv. Ivanom Krstiteljem i sv. Jurjem u lopudskoj franjevačkoj crkvi (slika 57), koja se pripisuje Nikoli Božidareviću na osnovi stilističke suglasnosti sa drugim slikama majstorovim, pa imena zavještačeva »Giorgio Boxidarevich« (88). I ova slika, koja je ovdje reproducirana poslije restauriranja, ima na krilima još zlatnu pozadinu. Reprodukcija srednjeg dijela (slika 58) daje nam unatoč rđavom stanju bjelodano bolju predodžbu stila majstorova. Osim ovih još su neosporno djela Božidarevićeva Navještenje u kapitulu lopudskih dominikanaca (1513) i triptih crkve sv. Marije (Dančе) u Dubrovniku (89). Ova posljednja nastala je u godini smrti majstorove (1517), pa nije isključeno, da su je dovršili pomoćnici njegove radionice, jer je njen kvalitet mnogo neznatniji nego onaj njegovih ostalih slika.

Među suvremenicima Nikole Božidarevića vrijedan je spomena Vicko Lovrin (Vicentius filius Laurentii), za kojega je oltarsko djelo u franjevačkoj crkvi u Cavtatu ispravama utvrđeno, da je nastalo 1509 (90). Ono odaje neke sličnosti sa djelima Božidarevića, kojemu ga je Dudan neispravno pripisao (91). I ovdje su mletački dojmovi izmiješani sa srednjoitalskim. Čini mi se, da je to jedno od najboljih djela domaće dubrovačke škole ovoga vremena, kojoj su mnogi spomenici propali.

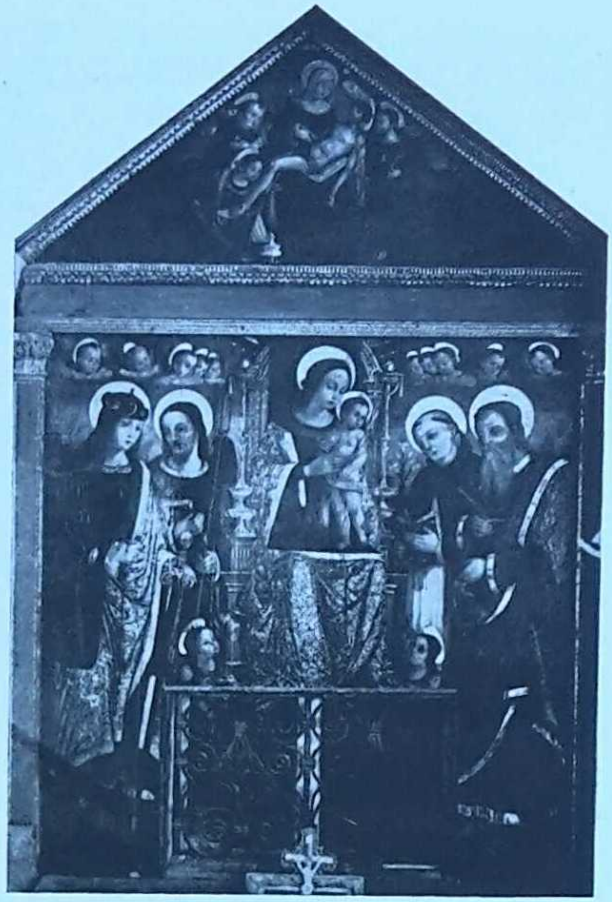
Dalmatinske slike XVII i XVIII stoljeća sačuvane su do danas nešto brojnije. Iz obilja osrednjih djela spomenut ću ovdje samo nekoliko boljih. Veze sa mletačkom umjetnošću ranog XVIII stoljeća posvjedočava Oslobođenje Petrovo u rapskoj Stolnoj crkvi (slika 59). Nježne šare bijele anđelove haljine kraj žutog plašta Petrova značajne su za ovo vrijeme. Majstor

55. NIKOLA BOŽIDAREVIĆ: TRIPTIH
DUBROVNIK, CRKVA SV. DOMINIKA

podražuje skicoznom crtežu talijanskih umjetnika, a povodi se za njima i u svjetlucanju, koje izlazi iz glorije iza anđela. Uza sve to mu nije pošlo za rukom da savlada izvjesnu tipičnu ukočenost, koja se objavljuje i u bezizražajnim glavama likova.

Oko sredine stoljeća bit će nastala Bogorodica sa ružarijem u rapskoj crkvi sv. Andrije (slika 60). U oblikovanju i kompoziciji osjećamo jasno utjecaj Tiepolov. Ali je slika u cijelosti opet bliža i srodnija pučkoj umjetnosti negoli suvremenim talijanskim djelima. Preslikanja i restauracije XIX stoljeća unesli su ponajčešće i u takove slike neku sladunjavost.

Kako sam već na početku spomenula, nije bila moja namjera dati potpun pregled slika u Dalmaciji od XIV do XVIII stoljeća. Štoviše, radilo se o tome, da se na osnovi raspoloživog fotografijskog materijala objavi izbor značajnih i sa naučnog stajališta zanimljivih djela. Pri tome smo mogli utvrditi, da je u ono vrijeme nadmoćno mletačko slikarstvo zamašno utjecalo na domaću umjetnost, potiskujući je naročito jako u vremenu poslije 1500. Uza sve to mogu se djela dalmatinskog slikarstva, kojih je prema pisanim spomenicima moralo biti kudikamo više, nego što ih je do danas sačuvano, u većini slučajeva jasno odvojiti od suvremene talijanske umjetnosti. Ta su djela u tehničkom pogledu manje savršena, a po shvaćanju pučkija nego talijanska. Osim toga čuvaju ona do u kasno vrijeme elemente bizantinske umjetnosti, koje su proizvodi u sve vrijeme pritjecali u Dalmaciju. Tako je dalmatinsko slikarstvo ogledalo kulture ove zemlje, koja zaprema daleko naprijed prema Istoku pomaknut položaj evropskog duhovnog života. Zbog toga je i treba i razumijevati i ocjenjivati u okviru cjelokupne kulture, koja je ovdje toliko snažno ukorijenjena u životu puka.



56. NIKOLA BOŽIDAREVIĆ: TRIPTIH
DUBROVNIK, CRKVA SV. DOMINIKA

BILJEŠKE

1. Bau - und Kunstdenkmale des Küstenlandes, herausgegeben von Hans Folnesics und Leo Planiscig, Wien 1916; Georg Kowalczyk, Denkmäler der Kunst in Dalmatien, Wien 1910; Cirilo M. Iveković, Dalmatiens Architektur und Plastik, Wien 1910. — 2. W. Neumann u Mitteilungen der Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der kunsthistorischen Denkmale, N. F. XXV, 1899, str. 174: »Po vremenu sam se zasitio krštavanja slika čuvenim imenima«. — 3. W. Neumann, ib. N. F. XXIV, 1898, str. 106 i dalje; ib. N. F. XXV, 1899, str. 75 i dalje, str. 172 i dalje; ib. N. F. XXVI, 1900, str. 193; ib. N. F. XXVII, 1901, str. 21 i dalje, str. 161 i dalje. — 4. T. G. Jackson, Dalmatia, the Quarnero and Istria, Oxford 1887. — 5. Raimond van Marle, The Development of the Italian Schools of Painting, The Hague, vol. IV, 1924, str. 91; vol. VII, 1926, str. 406 i dalje. — 6. Alessandro Dudan, La Dalmazia nell' arte italiana, Milano 1921—1922. — 7. Ljubo Karaman u zborniku L'art byzantin chez les Slaves, II, Paris 1932, str. 332 i dalje, sa ilustracijama. — 8. Van Marle, op. cit. (5) vol. I, str. 96; G. Fiocco, Dedalo, XI, 1930—1931, str. 890. — 9. Fotografija: Soprintendenza Trieste br. 2658; reprodukcija kod Fiocca str. 888. — 10 Reprodukcije u: The Burlington Magazine vol. 56, London 1930, uz stranu 83; ib. vol. 57, 1930, uz stranu 178, i kod Fiocca op. cit. — 11. Karaman, op. cit. (7), str. 359, kao da smatra sliku djelom nekog domaćeg umjetnika. — 12. Reprodukcija: Belvedere 13, 1928, uz stranu 28. — 13. Reprodukcija: L. Testi, La storia della pittura veneziana, Bergamo 1909—1915, II, str. 533. — 14. W. Neumann, op. cit. (3) N. F. XXV, 1899, str. 78; A. Dudan, op. cit. (6), II, str. 392, čitao je kao jedini godinu 1453; zbog literature poredi A. Venturi, Studi dal vero, Milano 1927, str. 221. — 15. W. Neumann, op. cit. (3), N. F. XXV, 1899, str. 78: »u crkvi potaknula je moju pažnju slika sv. Kristofora, koja bi dašto mogla biti od Vivarinija«. — 16. Reprodukcija: Testi, op. cit. (13), II, str. 67. — 17. A. Dudan, op. cit. (6), II, str. 373 i po usmenom saopćenju pokojnog profesora Berse u Zadru. — 18. Reprodukcija: Testi, op. cit. (13), I, str. 322; van Marle, op. cit. (5), vol. IV, str. 105. — 19. Poredi sliku u mletačkoj Akademiji broj 19: Niccolò di

57. NIKOLA BOŽIDAREVIĆ: TRIPTIH
LOPUD, FRANJEVAČKA CRKVA

58. N. BOŽIDAREVIĆ: BOGORODICA
PRIJE RESTAURIRANJA

59. MLETAČKI MAJSTOR SA POČETKA XVIII STOLJEĆA: OSLOBOĐENJE PETROVO
RAB, STOLNA CRKVA

Maestro Pietro. Reprodukcija: A. Venturi, Storia dell' arte italiana, VII/1, str. 292. — 20. Reprodukcija: van Marle, op. cit. (5), vol. VIII, str. 252. — 21. C. Cecchelli, Zara, Catalogo delle cose d' arte e di antichità, Roma 1932, str. 135. — 22. Op. cit. (6), II, bilješka 50. — 23. Van Marle, op. cit. (5), VII, str. 409; kao »scuola marchegiana del XV. secolo« reproducirana u Archivio storico per la Dalmazia, anno VIII, vol. XV, Roma 1933, str. 147; reprodukciju ima i Karaman, op. cit. (7), str. 366/367, i van Marle op. cit. (5), vol. VII, str. 410. — 25. Reprodukcija: Karaman, op. cit. (7), str. 362. — 26. Poredi, na primjer, dijete na velikom berlinskom oltaru Alvisa Vivarinija, reprodukcija: Venturi, op. cit. (19), VII/4, str. 411. — 27. Karaman, op. cit. (7), str. 364, navodi kao terminus post godinu gradnje kapele 1438. — 28. Nekolike reprodukcije kod Karamana, str. 356 i dalje, tako te mogu preko njih prijeći. — 29. Reprodukcija: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, XXIII, 1902, str. 36, i D. Westphal, Bonifazio Veronese, München 1931, tabla XXVII. — 30. A. Venturi, op. cit. (19), IX/7, str. 3. — 31. Signaturu donosi Fiocco u L' Arte, XIX, 1916, str. 193, bilješka 3. — 32. Reprodukcija: A. Venturi, op. cit. (19), VII/4, str. 521; Fiocco, op. cit. (31). — 33. Fotografija Alinari 21216, Istituto italiano d'arti grafiche 2855, Anderson 12583. — 34. Reprodukcija: Staatliche Museen Berlin, die Gemäldegalerie, die italienischen Meister 13. bis 15. Jahrhundert, Berlin 1930, str. 79. — 35. G. Ludwig, Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, XXIV, 1903, Beiheft str. 20; G. Fiocco, op. cit. (31), strana 192/193. — 36. W. Neumann, op. cit. (3), N. F. XXI, 1895, str. 122; ib. N. F. XXVII, 1901, str. 24. — 37. Djelo citirano u bilješci 3, III. N. F., Bd. XII, 1913, str. 33 (izvještaj o restauriranju). — 38. Nije još fotografirana. — 39. G. Ludwig, op. cit. (35), XXVI, 1905, Beiheft str. 112. — 40. Crowe and Cavalcaselle, History of painting in North Italy, ed. T. Borenius, London 1912, vol. III, str. 310, bilješka 3. — 41. Reprodukcija: A. Venturi, op. cit. (19), IX/3, str. 414. — 42. Reprodukcija: A. Dvořák, Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. u. K. Zentral-Kommission, V, 1911, tabla I. — 43. Reprodukcija: A. Venturi, op. cit. (19), IX/3, str. 472. — 44. Reprodukcija: O. Fischel, Klassiker der Kunst, Tizian. — 45. W. Neumann zamjenjuje Bernardina Licinija i Giovanna Antonija da Pordenone, jer se prvi kašto nazivao i »Pordenone«. Op. cit. (3), N. F. XXVI, 1900, str. 195 i N. F. XVI, 1890, str. 90. — 46. Reprodukcija: A. Venturi, op. cit. (19). IX/3, str. 1025. — 47. W. Neumann, op. cit. (3), N. F. XXV, 1899, str. 78: »svakako je valjana talijanska slika, ali Tizian nije«. — 48. Reprodukcija: O. Fischel, op. cit. (44). U bilješci (trećeg izdanja) navodi se isto tako kao djelo radionice. — 49. O Fischel, op. cit. (44). — 50. Petar Kunićić, Vrboska i njezine rijetkosti, Sarajevo 1902, str. 13. Citirano u Archivio storico per la Dalmazia, anno VIII, vol. XIV, 1933, str. 577. Ondje i reprodukcija slike kao djela Tizianova. Kako mi ljubazno javlja gospodin dr. Karaman, ne može se više utvrditi ovaj navod, koji spominju razni lokalno-patriotički pisci. — 51. Srednja slika vis. 2.50 m, šir. 0.80 m; krila vis. 1.70 m, šir.

60. DOMAĆA ŠKOLA XVIII STOLJEĆA: BOGORODICA SA SVECIMA I RUŽARIJEM
RAB, CRKVA SV. ANDRIJE

0.56 m; predele vis. 0.30 m, šir. 0.50 m. — 52. Reprodukcije: A. Venturi, op. cit. (19), IX/4, str. 772, 789, 797. — 53. Reprodukcije: A. Venturi, op. cit. (19), IX/4, str. 837 i 839. — 54. D. von Hadeln, Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, XXXIII, 1912, str. 149 i dalje, te A. Venturi, op. cit. (19), IX/4, str. 1053. — 55. Poredi oporuku umjetnikovu: D. von Hadeln, Apollo, 7. 1928, str. 17. — 56. Fotografija Hanfstaengl. Reprodukcija: Monatshefte für Kunstwissenschaft, V, 1912, tabla 91. — 57. Reprodukcija: A. Dudan, op. cit. (6), vol. II, slika 242/243, koji se poziva na atribuciju Venturijevu (str. 393). — 58. W. Neumann, op. cit. (3) N. F. XXV, 1899, str. 174: »dobra je slika Ružarija od Bassana«. — 59. Reprodukcija: A. Venturi, op. cit. (19), IX/4, str. 1303. — 60. O ovom majstoru poredi: Wart Arslan, I Bassano, Bologna 1931, str. 199. — 61. W. Neumann. op. cit. (3), N. F. XXVII, 1901, str. 22: »slika treba i zaslužuje restauraciju«. — 62. Literatura: Wart Arslan u Thieme-Beckerovu Künstlerlexikon XXVI, 1932, i A. Venturi, op. cit. (19), IX/7, str. 177. i dalje. — 63. Reprodukcija: A. Venturi, op. cit. (19), IX/3, str. 750. — 64. W. Heil, Ein Skizzenbuch des Palma Giovane in München. Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, XLVII, 1926, str. 58 i dalje. — 65. München, Graphische Sammlung, I. 3600—3851, sv. II, broj 57 i 149. Prvi crtež dosuduje L. Fröhlich-Bum (Münchner Jahrbuch, N. F. VI, 1929, str. 2 i dalje) Paolu Veronesu. Ovu tvrdnju međutim pobija sukladnost sa slikom u Trogiru. — 66. München, Graphische Sammlung, I. 3377—3599, sv. I, broj 128, III; pero; visina 183 mm, širina 126 mm. — 67. O Ponzonu poredi A. Venturi, op. cit. (19), IX/7, str. 271, i F. Stelè u Thieme-Beckerovu Künstlerlexikon, XXVII, 1933. — 68. Platno. Vis. 2.50 m, šir. 8.00 m. — 69. Donato Fabianich, Memorie storico-letterarie di alcuni conventi della Dalmazia, Venezia 1845, str. 42. — 70. Gospodin dr. Lj. Karaman u Splitu bio je ljubazan, da za me ovu stvar istraži. — 71. Op. cit. (3), N. F. XXI, 1895, str.

122. — 72. Reprodukcija: A. Venturi, op. cit. (19), IX/3, str. 1051. — 73. Reprodukcija: A. Venturi, op. cit. (19), IX/7, str. 272. — 74. G. Fiocco, Venezianische Malerei des XVII. und XVIII. Jahrhunderts, Florenz-München 1929, str. 31. — 75. Reprodukcija: Fiocco, op. cit. (74), tabla III. — 76. Bernhard Degenhart, Die Schüler des Lorenzo di Credi, Münchner Jahrbuch N. F. IX, 1932, str. 95. — 77. Majstor karakteriziran je ovako: »Tommaso se objavljuje kao neslobodan umjetnik, koji je u svojoj mladosti bio odviše revan učenik upravo zaostale strane Credijeve umjetnosti. Bit će otprilike od 1510 dalje započeo svoje školovanje kod Credija« (Degenhart ib. str. 155). — 78. Drvo. Vis. 86 cm, šir. 63 cm. Za ovaj i idući snimak zahvaljujem P. Vitu Mihičiću u Dubrovniku. — 79. Fotografija Wolfrum 2356. — 80. F. M. Tassi, Vite de' pittori Bergamaschi, Bergamo 1793, vol. II, str. 32; P. Locatelli, Illustri Bergamaschi, Bergamo 1869, vol. II, str. 430. — 81. Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, vol. I, Provincia di Bergamo, Roma 1931, str. 350; P. Brandolese, Pitture di Padova, Padova 1795, str. 229 navodi još dvije, 1720 datirane, slike u padovanskoj crkvi S. Francesco di Paola. — 82. O Benkoviću poredi: R. Pallucchini, Rivista d'arte XIV, 1932, str. 301 i dalje sa navodom literature. — 83. B. Berenson, Italian Pictures of the Renaissance, Oxford 1932, str. 324. — 84. J. Wilde, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen Wien, N. F. VII, 1933, str. 97. — 85. Reprodukcija: Op. cit. (34), str. 94. — 86. Karaman, op. cit. (7), str. 322 i dalje. — 87. Restaurirao ju je, kao i njen pendant, Gerisch. Op. cit. (3), N. F. XXI, 1895, str. 121, i ib. N. F. XXII, 1901, str. 164. Za datiranje poredi: Karaman, op. cit. (7), str. 371. — 88. K. Kovač, Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Zentral-Kommission XI, 1917, Beiblatt str. 30. — 89. Obadvije reproducirane kod Karamana, op. cit. (7), tabla LIX. — 90. K. Kovač, op. cit. (88), str. 50; A. Dudan, op. cit. (6), II, tabla 234. — 91. A. Dudan, op. cit. (6), II, str. 375.

REPRODUKCIJE SU IZVEDENE PO FOTOGRAFIJAMA:

FOTOGRAFIJSKOG ARHIVA JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE: 1—4, 10, 13—15, 17, 18, 20, 21, 23, 38, 39, 41, 44, 46, 49—51, 53, 54, 56, 57, 59, 60. — FOTOGRAFIJSKOG ARHIVA KONSERVATORSKOG UREDA U SPLITU: 9, 16, 30, 32, 35, 37, 42, 55, 58. — ARCHIVIO FOTOGRAFICO NAZIONALE (Collezione della Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Roma): 7, 8, 40; FRATELLI ALINARI, FIRENZE: 5, 6, 11, 28, 43. — ANDERSON, ROMA: 22. ISTITUTO NAZIONALE LUCE, ROMA: 24, 25, 26, 27, 29, 31, 45, 52. — TOMASO FILIPPI, VENEZIA: 19. FRA A. V. MIHIČIĆ, DUBROVNIK: 47, 48.